المركز القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة

مختارات من أعمال

ميخائيل

باختين

ترجمة: يوسف الحلاق

تقديم: بطرس الحلاق

1241

مختارات من أعمال
ميخائيل باختين

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٢٤١
- مختارات من أعمال ميخائيل باختين
- يوسف الحلاق
- بطرس الحلاق
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة
مختارات من أعمال ميخائيل باختين

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٤٥٤٢٦ فاكس: ٧٣٥٤٥٥٤

Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo

l.: 273545424 – 27354526 Fax: 27354554

المركز القومى للترجمة

مختارات من أعمال ميخائيل باختين

اختيار وترجمة : يوسف الحلاق

تقديم : بطرس الحلاق



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

باختين ، ميخائيل .
مختارات من أعمال ميخائيل باختين / اختيار وترجمة: يوسف الحلاق ، تقديم: بطرس الحلاق ؛ ط ١ – القاهرة ، ٢٠٠٨
٤٣٦ ص ؛ ٢٠ سم، المركز القومى للترجمة
١ – الشعراء العرب .
٢- الشعر العربى – تاريخ – العصر الحديث .
أ - الحلاق ، يوسف (اختيار)
ب - الحلاق ، بطرس (اختيار)
جـ – العنوان ٩٢٨,١

رقم الإيداع ١٠٠٣٠ / ٢٠٠٨
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 977- 437 - 742 - 7
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الفهرس



مقدمة

يحظى باختين منذ عدة عقود باهتمام واسع فى الأوساط النقدية العربية، التى تعرفت إليه عن طريق الدراسات الغربية التى اكتشفته بدورها فى سبعينيات القرن المنصرم من خلال نصوص نقلها إلى الفرنسية، فيما نقله عن "الشكلانيين الروس"، الناقد البلغارى الأصل تودروف. ومنذ ذلك الوقت، لا يزال نقدنا يستوحى مفاهيمه فى النقد الروائى وعلى رأسها تعدد الأصوات. وقد كان للترجمات التى قام بها الأستاذ الراحل يوسف الحلاق أفضال كثيرة، منها فضل الأسبقية، فهى من أولى الترجمات، إن لم تكن أولاها على الإطلاق.

وإضافة إلى أسبقيتها، تتميز هذه الترجمات عما عداها بثلاثة أمور. أولاها أنها الترجمة الوحيدة، فى حدود علمى، المنقولة مباشرة عن الروسية، بينما نقلت الأخرى عن اللغات الأوروبية والفرنسية بخاصة. وثانيتها أنها ترجمات متكاملة، لا تمثل مقاطع من مقالات بل مقالات كاملة ومتعددة تلم بفكره النقدى من كافة جوانبه.

غير أن الميزة الأهم تتمثل فى الأسلوب الذى اعتمده المترجم. لقد كان من الرعيل الأول من الموفدين إلى موسكو، عام ١٩٥٨، حيث حصّل إجازة فى "اللغة الروسية وآدابها"، وألف رسالة بالروسية عن رواية تولستوى "أنّا كرينينا". وعند عودته إلى دمشق، مارس تدريس الروسية لغة وأدبًا، أولاً فى الثانويات (١٩٦٤-١٩٨٠) ثم مسؤولاً عن

معهد الدراسات الروسية فى جامعة دمشق، إضافة إلى اعتماده مترجمًا رسميًّا فى وزارة الثقافة لدى الوفود السوفياتية فالروسية. وفى الوقت نفسه، راح ينشر ترجماته لعدد كبير من الكتاب الروس - روائيين ومسرحيين ونقاد ومؤرخين- فى عدة دور نشر سورية وعربية، حتى بلغت، عند وفاته المبكرة عام ٢٠٠٤، عن عمر لم يناهز ٦٤ عامًا، أكثر من ٢٩ كتابًا، أربعة منها لا تزال مخطوطة.

أتقن الروسية كما لم يتقنها إلا القلائل، وإلى جانب ذلك، أحب الأدب الروسى حبه للأدب العربى فتبحر فيه، واعتمد منهجًا نقديًّا صارمًا، استقاه لا من أساتذته الروس فحسب، بل أيضًا من اللغة الفرنسية التى تملك زمامها فى الكلية الشرقية فى زحلة، ومن مدرسة الآباء العازاريين بدمشق، ولكليهما باع طويل فى تدريس العربية إضافة إلى اللغات الأجنبية ولا سيما الفرنسية.

وحين أكب على الترجمة، أصر على أن يراعى جمال التعبير العربى وسلاسته، بعيدًا عن كل تقعر أو هجانة، وأن يتوخى الدقة فى تأدية المفهوم النقدى - وكان لا يزال قليل الشيوع - معتمدًا فى سبيل ذلك على إلمامه باللاتينية واليونانية القديمة، مما أمده بإدراك دقيق لجذور بعض المصطلحات النقدية الأجنبية.

الترجمة فن صعب القياد، لا يتقنه إلا من تمكن من اللغتين، لغة الأصل ولغة المآل، وتمثل المفاهيم التى تقوم عليها الدراسة. عندها تأتى الترجمة كأنها صيغت أصلاً فى اللغة المترجم إليها، مهما تعقدت المفاهيم وتداخلت. وذلك ما نلمسه فى ترجمة الأستاذ الحلاق لنصوص باختين، التى تثير أكثر من غيرها شيئًا من الرهبة، بسبب جدة موضوعها على أكثر من مستوى.

جديدة هى فى مقاربتها النص وفى توسلها مفاهيم نقديـــة علـــى نحو لم يكن للنقد العربى الشائع، حتى لدى النقاد، عهد بـــه. حـــسبنا، للتأكد من ذلك، مقارنة هذه النصوص بمجمل النقد العربى حتى العقـــد الأخير من القرن الماضى. إنها تنتمى إلى حداثة غير مسبوقة. وممـــا يزيد من إشكاليتها أنها لا تسير فى ركب النقد الأوروبى الحديث، بـــل تسير على خط موازٍ. فالنقد الأوروبى سياقه الخـــاص. انطلـــق مـــن منهجية ده سوسير، مؤسس الدراسات الألـــسنية، واســـتعان بمقاربـــة "الشكلانيين الروس" التى، وإن نشأت فى سياق الأدب الروسى ما قبـــل الثورة، لم تتبلور إلا خارج روسيا وفى إطار أوروبى. ثم اكتمل ابتداء من ستينيات القرن الماضى، على يد أصحاب "مدرسة باريس" الـــذين باشروا باستنباط "القواعد العامة" لكل نص أدبى، انطلاقًا مـــن تحليـــل نصوص عينية، فأرسوا بذلك ما سمى فيما بعد "علـــم الـــنص"، الـــذى شاعت مصطلحاته في كافة اللغات ومنها العربية. أما باختين، المنفـــى آنذاك فى مدينة صغيرة من مدن روسيا بعيدًا عن الأبحاث القائمة على قدم وساق فى أوروبا، فقد صاغ، بجهده وعبقريتـــه، أســـلوبه دون أن يتاح له الحوار مع نظرائه. لذا اندرجت بعض مصطلحاته فى ســـياق ثقافى آخر، يعسر فهمه كليًا. وأما بعضها الآخر فلـــم يُقـــدّر لهـــا أن تكتمل، بسبب من العزلة التى رافقت علميًا حياة باختين. وكلنا يعلم أن العلم مشروع جماعى لا يستوى كليًا بجهد فردى، مهما تجلت عبقريـــة هذا الفرد، وباختين بكل تأكيد من سلالة العباقرة.

خلاصة القول: إن ترجمة نصوص باختين لا تنقاد إلا بمـراسٍ شديد ولمن أعطاها حقها من العناء والتأمل وتسلح بثقافـة اسـتثنائية. وذلك ما يدركه القارئ، باعتقادى، لـدى مطالعتـه ترجمـة يوسـف الحلاق.

أما هذا النص الذى تقدمه السيدة منيرة، أرملة المرحـوم، إلـى القارئ العربى فيتألف من ستة فصول نشرت سابقا تحت عنوان "الكلمة فى الرواية" ومن نص آخر طويل ينشر للمرة الأولـى، هـو "مـسألة المضمون والمادة والشكل فى الإبداع الفنى الكلمى". الفصول الأولـى منقولة عن كتاب نشر فى موسكو بعنوان "قضايا جمالية وأدبية"، أمـا القسم الثانى فلم يصرَح عن مصدره. ولابد من التنويه أن بـاختين لـم يصدر شيئًا تحت هذين العنوانين. فما عدا كتابيه الـشهيرين: "شـعرية دوستويفسكى" و"أعمال فرانسوا رابليه"، لم تصدر له إلا مقالات متفرقة بقى بعضها طى نسيان أربعين عاما. فالمادة المترجمة هنا، إذن، عبارة عن مقالات جمع بعضها المسؤولون عن الثقافة فى الاتحاد الـسوفياتى تحت العنوان المذكور آنفا، ولم أتوصل إلى معرفـة مـصدر القـسم الآخر. غير أن مجمل هذه المواد مترجم إلى الفرنسية ويشكل فـصولاً فى كتاب بعنوان Esthétique et théorie du roman صـدر عـن دار غاليمار فى باريس عام ١٩٧٨، وهو، بدوره، منقول عـن كتـاب صدر بالروسية عام ١٩٧٥ فى موسكو تحت العنوان الـسابق نفـسه، "قضايا جمالية وأدبية". فكافة مواد الكتاب دراسات متفرقة، نشر أكثرها ما بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٤٠، وبقى بعضها مخطوطًا حتى تـاريخ

صدوره فى موسكو. وتقضى الأمانة العلمية أن نشير إلى بعض الفروق بين الترجمة الفرنسية وترجمة الأستاذ يوسف الحلاق. فهل مرد ذلك إلى فروق بين النص الروسى الوارد فى الطبعة الرسمية السوفياتية، والنص الروسى الأصلى الذى اعتمده المترجم الفرنسى؟ أم هناك سبب آخر؟ لا تسمح لى المعطيات المتوفرة لدى الآن أن أبت فى الأمر، فأكتفى بالتنويه.

الترجمة فن كما أسلفنا، وفن مرتبط بسياق ثقافى. فلا شك والحالة هذه أن فى التصدى من جديد لمؤلفات باختين لإعادة ترجمتها مبررات كثيرة: إحاطتنا بتراث باختين النقدى وقد اتسعت بمرور الزمن، ومصطلحاتنا النقدية الراهنة وقد ازدادت دقة، وتراثنا النقدى العربى اليوم وقد تآلف مع المناهج الحديثة. ولكن بانتظار ذلك اليوم، لنتمتع بقراءة هذه النصوص الرائعة بعمقها وإنسانيتها كما نقلها لنا قلم عاشق للأدب وللعربية، عليه الرحمات غزيرة.

بطرس حلاق

أستاذ الأدب العربى الحديث

فى جامعة السوربون، باريس الثالثة

باريس، تشرين الأول ٢٠٠٧

الدراسة الأولى

الأسلوبية المعاصرة والرواية

لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية؛ طرح ينطلق من اعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية (الكلمة النثرية الفنية).

ظلت الرواية ردحًا طويلاً من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعى دعائى فقط. كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالاً تامًّا أو تدرس عرضًا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة، وبالتالى كانت تطبق عليها تطبيقًا غير انتقادى مقولات الأسلوبية التقليدية (وأساسها المجاز)، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التى تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أى معنى أسلوبى محدد ومدروس.

مقابل هذه النظرة الأيديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد فى نهاية القرن الماضى بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية فى النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة. إلا أن الوضع فى مسائل الأسلوبية لم يتغير على الإطلاق: فقد انحصر الاهتمام كله أو كاد بقضايا التأليف (Composition) بالمعنى الواسع للكلمة. لكن مقاربة خصوصية الحياة الأسلوبية للكلمة فى الرواية (كما فى القصة) مقاربة مبدئية ومشخصة فى آن (وإحداهما تستحيل دون الأخرى) ظلت غائبة كما فى

السابق. فبقيت السيطرة لتلك الملاحظات التقويمية العابرة حول اللغة بروح الأسلوبية التقليدية، وهى ملاحظات لا تمس الجوهر الحقيقى للنثر الفنى إطلاقًا.

هناك مثلاً وجهة نظر واسعة الانتشار وذات دلالة فى هذا المجال ترى فى الكلمة الروائية وسطًا خارج الفن محرومًا من أى قابلية لمعالجته معالجة أسلوبية خاصة وأصيلة. ذلك أن وجهة النظر هذه، إذا لم تجد فى الكلمة الروائية الشكل الشعرى الخالص المنشود (بالمعنى الضيق للشعرى)، أنكرت عليها أى قيمة فنية. فأصبحت هذه بالتالى، كما فى الكلام العلمى أو الحياتى العملى، مجرد واسطة تواصل محايدة فنيًا[١].

إن وجهة نظر كهذه تعفينا من ضرورة العمل على تحليل الرواية تحليلاً أسلوبيًا، وتلغى قضية أسلوبية الرواية ذاتها، وجل ما تمكننا منه هو بعض التحليلات المتعلقة بالموضوع[*] (Thème).

---

(١) كتب فـ . م . جيرمونسكى فى العشرينات يقول: "فى حين أن القصيدة الغنائية عمل فنى كلمى خاضع فى اختيار كلماته وفى ربطها سواء من حيث معناها أو من حيث أصواتها خضوعًا تامًا لغرض جمالى، نرى رواية ليف تولستوى، الحرة فى تأليفها الكلمى، لا تستخدم الكلمة بوصفها عنصر تأثير قيمًا فنيًا بل بوصفها وسطًا محايدًا أو نظام علامات تخضع كما فى الكلام العملى لمهمة توصيلية وتزج بنا فى حركة عناصر الموضوع بمعزل عن الكلمة. مثل هذا العمل الأدبى لا يمكن أن يسمى عملاً من أعمال الفن الكلمى، أو أنه، على أى حال، ليس عملاً من أعمال الفن الكلمى بالمعنى المتعارف عليه فى القصيدة الغنائية".

(*) راجع مقالته "إسهام فى مسألة الطريقة الشكلية"، وذلك فى كتاب "مسائل نظرية الأدب" لينينغراد، أكاديميا ٢٢، ١٩٢٨، ص ١٧٣.

وعلى أى حال أخذ الوضع فى العقد الثانى من القرن العشرين فى التبدل: إذ أخذت الكلمة الروائية النقدية تحتل مكانها فى الأسلوبية. فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائى. وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفنى بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة.

لكن هذه التحليلات المشخصة ومحاولات المقاربة المبدئية تلك هى بالذات التى بينت بوضوح كامل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية، وأن مفهوم الكلمة الشعرية، الفنية نفسه القائم فى أساسها، يتعذر تطبيقها على الكلمة الروائية. لقد كانت الكلمة الروائية محكًا للتفكير الأسلوبى كله أظهر ضيق أفق هذا التفكير وقصوره عن استيعاب الحياة الفنية للكلمة فى كل دوائر هذه الحياة.

وانتهت محاولات التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائى هذه إما إلى توصيفات أسلوبية للغة الروائى أو إلى الاكتفاء بإبراز عناصر أسلوبية معينة فى الرواية يمكن إدراجها (أو بدا أنه يمكن إدراجها) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية. وفى الحالتين غاب الكل الأسلوبى للرواية والكلمة الروائية عن نظر الباحثين.

الرواية كلاً ظاهرة متعددة فى أساليبها متنوعة فى أنماطها الكلامية، متباينة فى أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانًا فى مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة.

وإليكم الأنماط التأليفية الأسلوبية الأساسية التـــى يتفكــك إليهـــا العمل الروائى عادة.

١- السرد الأدبى الفنى المباشر للمؤلف (فى أشكاله وصـــوره المختلفة كلها).

٢- أسلبة (Stylisation) أشكال السرد الحياتى اليومى الشفوى (السكاز(*)) المختلفة.

٣- أسلبة أشكال السرد نصف الأدبـــى (المكتـــوب) الحيـــاتى المختلفة (الرسائل، المذكرات....)

٤- الأشكال المختلفة لكلام المؤلِّف الأدبى(**) لكنه الخارج عن نطاق الفن (كالمحاكمات الأخلاقيـــة والفلـــسفية والعلميـــة والخطابة والوصف الإتنوغرافى والوثائق الرســمية مـــن ضبوط وتقارير ومحاضر إلخ).

٥- كلام الأبطال المفرَّد أسلوبيا.

هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما بينها، حـــين تدخل الرواية، فى نظام فنى محكم وتخضع لوحدة أسلوبية عليـــا هـــى وحدة الكل. وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أىّ من الوحـــدات التابعة لها أو معادلتها بها.

(*) لعل السكاز أقرب ما يكون إلى لغة الحكواتى عندنا (المترجم).

(**) ربما قابله فى العربية الكلام الفصيح أو المكتوب بلغة عربية فصيحة.

وتقوم أصالة الجنس الروائى بالضبط على تآلف هذه الوحدات التابعة إنما المستقلة نسبيا، التى قد تكون أحيانًا من أنماط لغوية مختلفة فى الوحدة العليا للكلّ: أسلوب الرواية، فى امتزاج الأساليب ولغة الرواية، منظومة "لغات". وأى عنصر من عناصر لغة الرواية محكوم بداءةً بالوحدات الأسلوبية التابعة التى يدخلها مباشرة سواء كانت هذه الوحدة كلام البطل المفرَّد أسلوبيا أو السرد الحياتى الشفوى للرواية (السكاز) أو الرسالة إلخ. وهذه الوحدة الأقرب هى التى تحدّد السيماء اللغوية والأسلوبية (المفرداتية، الدلالية، النحوية) لذاك العنصر. وهذا العنصر يشارك فى الوقت نفسه مع الوحدة الأسلوبية القريبة منه فى صنع أسلوب الكل، ويتأثر بنبرة الكل، ويسهم فى بناء المعنى الواحد للكل وفى بيانه.

الرواية تنوع كلامى (وأحيانا لغوى) اجتماعى منظّم فنيًا وتباين أصوات فردية. والتفكك الداخلى للغة القومية الواحدة إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، ولغات مهنية jargons، ولغات أجناس أدبية، ولغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات اتجاهات، ولغات أفراد ذوى نفوذ وكلمة مسموعة، ولغات حلقات وتعليقات عابرة، لغات أيّام بل ساعات اجتماعية سياسية (فلكل يوم شعاره ومفرداته ونبراته) – هذا التفكك الداخلى لكل لغة فى كل لحظة من لحظات وجودها الاجتماعى هو المقدمة الضرورية للجنس الروائى: إذ بهذا التنوع الكلامى الاجتماعى وبالتباين الفردى بين الأصوات الذى ينمو على أرضيته توزِّع الروايةُ مواضيعها كلها وعالمَ

المعــاني والأشيــاء الذى تصوره وتعبرّ عنه توزيعــا أوركــسترااليا. وما كلام المؤلِّف وكلام الرواة والأجناسُ الدخيلة وكلام أبطال الرواية إلا وحدات التأليف الأساسية التى يــدخل التنــوع الكلامــى الروايــة بواسطتها. فكل وحدة من هذه الوحــدات تــسمح بوجــود تعــدّد فــى الأصوات الاجتماعية وتنوّع فى الــعلاقات والصــلات بينها (وهــى حوارية دائمًا وإن بنسب مختلفة). هذه الصلات والعلاقات الخاصة بين الأقوال واللغات، وحركة الموضوع هذه من خلال أنماط اللغات والكــلام، وتفتته فى تيارات التنوع الكلامى الاجتماعى وقطراته، واكتسابه الــشحنة الحوارية – هذه هى الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية.

الأسلوبية التقليدية لا تعرف مثــل هــذا القــرن بــين اللغــات والأساليب فى وحدة عليا، ولا تملك مقاربة لهذا الحــوار الاجتمــاعى الفريد بين اللغات فى الرواية. ولهذا السبب لا يتوجه التحليل الأسلوبى إلى كلية الرواية، بل إلى وحدة أسلوبية تابعة من وحداتها أو أخــرى. فالباحث يغفل هنا الخصيصة الأساســية للجــنس الروائــى ويــستبدل موضوع البحث، فيدرس بدلاً من الأسلوب الروائى شيئا آخر تماما فى حقيقة الأمر، مثله فى ذلك مثل من يحوّل موضوعا سيمفونيا (موزعــا توزيعا أوركسترااليا) إلى قطعة للبيانو وحده.

ويلاحظ نمطان من هذا الاستبدال: الأول يقوم على وصف لغــة الروائى (وفى أفضل الحالات على وصف "لغات" الرواية) بــدلاً مــن تحليل الأسلوب الروائى، أما الثانى فيقوم على إبراز أحــد الأســاليب التابعة وتحليله بوصفه أسلوب الكل الروائى.

فى الحالة الأولى يعزل الأسلوب عن الجنس وعن العمل الأدبى ويُنظر إليه بوصفه ظاهرة اللغة نفسها، فتتحول وحدة أسلوب هذا العمل الفنى إما إلى وحدةٍ لغة فردية ما ("لهجة فردية") أو إلى وحدة كلام فردى. وفردية المتكلِّم بالذات هى التى تعتبر هنا العامل المنشئ للأسلوب الذى يحوّل الظاهرة اللغوية، الألسنية إلى وحدة أسلوبية.

ليس بالأمر الجوهرى بالنسبة إلينا هنا تبيّنُ الاتجاه الذى يسير فيه مثل هذا التحليل للأسلوب الروائى، أهو باتّجاه كشف لهجة الروائى الفردية (مفرداته ونحوه) أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلاّ كلاميًا، بوَصفه "قولا". ذلك أن الأسلوب يفهم فى الحالتين هنا وبقدر واحد بروح سوسور بوصفه (أى الأسلوب) تفريدا للغة العامة (اللغة بمعنى نظام معايير لغوية عامة). وفى هذه الحالة تتحول الأسلوبية إما إلى نوع من ألسنية "لغات فردية" أو إلى ألسنية القول.

وحدة الأسلوب تفترض إذن، من وجهة النظر التى نحلل، وحدة اللغة بمعنى نظام أشكال معيارية عامة من ناحية، ووحدة الفرد التى تحقق ذاتها فى هذه اللغة من ناحية أخرى.

إن كلا الشرطين ضرورى فعلاً فى معظم الأجناس الشعرية العروضية، لكنهما حتى هنا أبعد من أن يستنفدا أسلوب العمل الفنى ويحدّداه. ذلك أن أدق وصف للغة الشاعر الفردية وكلامه وأكمله لا يعنى، حتى مع التأكيد على القوة التصويرية لعناصر اللغة والكلام، أننا قمنا بتحليل العمل تحليلا أسلوبيا، لأن هذه العناصر تتصل بنظام اللغة

أو بنظام الكلام أى ببضعة عناصر ألسنية وليس بنظام العمـل الفنـى الذى تحكمه قوانين تختلف تماما عن تلك التى تحكـم نظـامى اللغـة والكلام الألسنيين.

لكننا نعود فنكرر أن وحدة نظام اللغـة فـى معظـم الأجنـاس الشعرية ووحدة (ووحدانية) فردية الشاعر اللغوية والكلامية التى تحقق ذاتها تحقيقًا مباشرًا فيها هما المقدمتان الضروريتان للأسلوب الشعرى. أما الرواية فليست فى غنى عن هذين الشرطين وحسب، بل إن التفكك الداخلى للغة وتنوعَها الكلامى الاجتماعى والتباين الفردى للأصـوات فيها هى شرط النثر الروائى الحقيقى كما قلنا.

وعلى هذا فاستبدال الأسلوب الروائى بلغـة الروائـى المفـرَّدة (بقدر ما يتاح لنا اكتشافها فى نظام "لغات" الرواية "وأنمـاط الكـلام" فيها) أمر غامض وغير محدّد مضاعفًا: فهو يـشوه ماهيـة أسـلوب الرواية ذاتَها، إذ يؤدى بالضرورة إلى انتزاع عناصـر معينـة مـن الرواية وإبرازها، وهذه العناصر تحديدًا هى العناصر التى يتسع لهـا إطار النظام اللغوى الواحد وتعتبر تعبيرًا مباشرًا وتلقائيًا عـن فرديـة المؤلِّف فى اللغة. أما كلية الرواية والمهام الخاصة ببناء هذه الكلية من عناصر متباينة كلامًا وأصواتًا وأساليب وحتى لغةً فى أحيـان كثيـرة فتظل خارج حدود بحث كهذا.

ذلكم هو النمط الأول للاستبدال موضوع التحليل الأسلوبى للرواية. ونحن لا نريد التعرض هنا للتنوعات المختلفة على هذا النمط من الاستبدال والاسترسال فيها، وهى تنوعات يحكمها الاختلاف فى فهم مقولات "كالكل الروائى" و"نظام اللغة" و"فردية المؤلِّف اللغوية والكلامية"، كما يحكمها الاختلاف فى فهم العلاقة المتبادلة ذاتها بين الأسلوب واللغة (وكذلك بين الأسلوبية والألسنية)، لكننا نقول إن الماهية الأسلوبية للرواية فى كل التنوعات المحتملة على هذا النمط من التحليل الذى لا يعرف إلا لغة واحدة ووحيدة، وفردية وحيدة هى فردية المؤلِّف تعبر تعبيرًا مباشرًا عن ذاتها فى هذه اللغة، تغيب غيابا كاملاً عن عين الباحث.

ويتصف النمط الثانى من الاستبدال بالتركيز على أسلوب الرواية وليس على لغة المؤلِّف كما فى النمط الأول. إلا أن هذا الأسلوب يقصر حتى لا يمسّ إلا أسلوب وحدة من الوحدات التابعة (المستقلة نسبيا) فى الرواية.

فى معظم الحالات يُدرج الأسلوب الروائى تحت مفهوم "الأسلوب الملحمى"، وتطبق عليه بالتالى مقولات الأسلوبية التقليدية، فلا تُبرز هنا إلا عناصر التصوير الملحمى فى الرواية (وعلى الأغلب التصوير الملحمى من خلال كلام المؤلِّف المباشر). أما الاختلاف العميق بين التصويرية الروائية والتصويرية الملحمية الخالصة فيتم تجاهله وتغييبه، ذلك أن أوجه الاختلاف بين الرواية والملحمة لا تدرك هنا إلاّ على مستوى التأليف والموضوع (Thème).

ويتم فى حالات غيرها إبراز عناصر أخرى من عناصر الأسلوب الروائى بوصفها عناصر تميز أكثر من غيرها نوعًا من العمل الروائى أو آخر. وهكذا على سبيل المثال يمكن النظر إلى عنصر السرد ليس من وجهة نظر تصويريته الموضوعية بل من وجهة نظر تعبيريته الذاتية. كما يمكن إبراز عناصر السرد الحياتى الشفوى الواقع خارج الأدب (السكاز)(١) أو لحظات ذات طابع إخبارى تتصل بالموضوع حدثًا وحبكةً (Sujet) كما فى تحليل رواية المغامرات مثلا. ويمكن أخيرًا إبراز العناصر الدرامية الخالصة فى الرواية بالحط من مستوى اللحظة السردية إلى مجرّد ملاحظة على حوارات شخوص الرواية. إلا أن نظام اللغات فى الدراما قائم على أسس مختلفة تمامًا عما لها فى الرواية، إذ ليس فيها من وجود للغة شاملة تتوجه حواريا إلى لغات أخرى، ولا لحوار ثانٍ شامل غير متصل بالموضوع حدثا وحبكة (أى حوار غير درامى).

إن أنماط التحليل هذه كلها لا تناسب أسلوب الكل الروائى، بل إنها لا تناسب حتى ذلك العنصر الذى تبرزه على أنه العنصر الأساسى بالنسبة إلى الرواية. ذلك أن هذا العنصر منفصلاً عن تفاعله مع العناصر الأخرى يغير معناه الأسلوبى ويكف عن كون ما كانه فى الرواية فعلا.

---

(١) درس الشكليون عندنا أسلوب النثر الفنى فى هذين المستويين الأخيرين بالدرجة الأولى، أى كانت تدرس إما عناصر "السكاز" بوصفها أكثر العناصر تمييزًا للنثر الفنى (كما عند إيخنبوم) أو العناصر الإخبارية المتصلة بموضوع السرد (كما عند شكلوفسكى).

إن الوضع الحالى لمسائل أسلوبية الرواية يبين بجلاء كامــل أن كل مقولات الأسلوبية التقليدية وطرائقها عاجزة عن اكتنــاه الأصــالة الفنية للكلمة فى الرواية ولحياتها الخاصــة فيهــا. "فاللغــة الــشعرية" و"الفردية اللغوية" و"الصورة" و"الرمز" و"الأسلوب الملحمى" وغيرهــا من المقولات العامة التى أنــشأتها الأســلوبية واســتخدمتها، وكــذلك مجموعة الوسائل الأسلوبية المشخصة التى أدرجتها تحت عناوين هذه المقولات، موجهة كلها وبالتساوى، على ما بين الباحثين من اخــتلاف فى فهمها، إلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وترتبط بهــذا التوجه الوحيد جملة خصائص وأوجه قصور جوهرية فــى المقــولات الأسلوبية التقليدية. فكل هذه المقــولات، والمفهــومُ الفلــسفى للكلمــة الشعرية القائم فى أساسها، ضيقة لا تستوعب الكلمــة النثريــة الفنيــة الروائية.

وهكذا تجد الأسلوبية وفلسفة الكلمة نفسيهما أمام أحد أمرين فى حقيقة الأمر: فإما اعتبار الرواية (وبالتالى كل النثر الفنى المتصل بها) جنسا غير فنى أو شبه فنى، أو إعادة النظر جذريا فى مفهــوم الكلمــة الشعرية القائم فى أساس الأسلوبية التقليدية والحاكم مقولاتها كلها.

لكن هــذا الــمأزق أبعد من أن يدركه كل الباحثين. فمعظمهــم لا يميل إلى إعادة النظر جذريا فى المفهوم الفلسفى الأساســى للكلمــة الشعرية. وكثيرون منهم لا يرون عامةً الجذور الفلسفية لتلك الأسلوبية (ولتلك الألسنية) التى يعملون فيها، ولا يعترفون بها ويعرضون عن أى مبدئية فلسفية. إنهم لا يرون عمومًا الإشكالية المبدئية للكلمــة الروائيــة وراء الملاحظات الأسلوبية والتوصيفات الألسنية المتفرقــة والمتنــاثرة.

وآخرون منهم أكثر مبدئية يأخذون بالفردية المتماسكة فى فهم اللغة والأسلوب. فتراهم يبحثون فى الظاهرة الأسلوبية عن التعبير المباشر والعفوى لفردية المؤلف قبل أى شىء آخر. وإن منهما كهذا لأبعد من أن يساعد على إعادة النظر فى المقولات الأسلوبية الأساسية فى الاتجاه اللازم.

إلا أنه بإمكاننا العثور مع هذا على حلّ مبدئى لمعضلتنا هذه: بإمكاننا أن نذكر علم البلاغة المنسى الذى ظلّ النثر الفنى كله فى إساره طوال قرون. ذلك أنه بإمكاننا، فيما لو أعدنا إلى البلاغة حقوقها القديمة، الوقوف عند حدود المفهوم القديم للكلمة الشعرية فننسب إلى "الأشكال البلاغية" كل ما لا يتسع له سرير بروكست من المقولات الأسلوبية التقليدية فى النثر الروائى[١].

مثل هذا الحل تقدم به عندنا غ.غ شبيت فى حينه بكل مبدئية وتماسك. فقد أخرج النثر الروائى وتحققه الأقصى ألا وهو الرواية إخراجًا تاما من نطاق الشعر ونسبه إلى الأشكال البلاغية الخالصة[٢].

---

(١) مثل هذا الحل كان ينطوى على إغراء خاص بالنسبة إلى الطريقة الشكلية فى الشعرية. ذلك أن استعادة البلاغة حقوقها يعزز على نحو بالغ مواقع الشكليين. إن البلاغة الشكلية متمم ضرورى للشعرية الشكلية. وكان شكليونا متماسكين تماما حين تحدثوا عن ضرورية إحياء البلاغة إلى جانب الشعرية (راجع ب. م إيخنبوم، الأدب، دار نشر بريبوى، ١٩٢٧، ص١٣٧ – ١٨٤).

(٢) وذلك فى "مقتطفات جمالية" على نحو أولى، ثم كتابة "الشكل الداخلى الكلمة" على نحو أكثر تكاملا.

إليكم ما يقوله غ.غ شبيت فى الرواية: "يبدو أنه ما أن ينشأ وعى الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية – أى الرواية – وفهمها على أنها ليست أشكال إبداع شعرى بل تأليفات بلاغية خالصة حتى يصطدما (أى هذا الوعى وهذا الفهم) بعائق يصعب تجاوزه يتمثل فى شكل اعتراف عام ببعض القيمة الجمالية للراوية[١]".

إن شبيت ينكر إنكارا تاما القيمة الجمالية للرواية. فالرواية جنس بلاغى خارج الفن، إنها "الشكل المعاصر للدعاية الأخلاقية"، والكلمة الفنية هى الكلمة الشعرية (بالمعنى المشار إليه) وحسب.

وتبنى ف.ف فينوغرادوف أيضًا فى كتابه "فى النثر الفنى" وجهة نظر مماثلة مرجعًا قضية النثر الفنى إلى البلاغة. إلا أن فينوغرادوف الذى يلتقى فى تعاريفه الفلسفية الأساسية للشعرى وللبلاغى بشبيت لم يكن مع هذا متماسكا كشبيت فى مفارقته، إذ كان يعدّ الرواية شكلا يسلّم بوجود عناصر شعرية خالصة فيها إلى جانب العناصر البلاغية[٢].

ومع هذا فلوجهة النظر هذه التى تُخرج النثر الفنى بوصفه تشكلا بلاغيا خالصًا إخراجًا كاملا من نطاق الشعر، وهى وجهة نظر خاطئة أساسًا، بعض القيمة التى لا شك فيها، إذ إنها تتضمن اعترافا مبدئيا بعدم صلاحية الأسلوبية المعاصرة كلها بأساسها الفلسفى الألسنى

---

(١) "الشكل الداخلى للكلمة"، ص ٢١٥.

(٢) ف.ف. فينوغرادوف، "فى النثر الفنى"، موسكو – لينينغراد ١٩٣٦، ص٧٥ – ١٠٦.

للتطبيق على الخصائص المميزة للنثر الروائى. ثـم إن التوجـه إلـى الأشكال البلاغية ذو معنـى كـشفى (Euristique) كبيـر. فالكلمـة البلاغية المدعوة لأن تدرس في كل التنوع الحى لأشكالها لا يمكـن إلا أن تمارس تأثيرًا تثويريا عميقًا فى الألسنية وفلسفة اللغة، إذ تتكـشف فى الأشكال البلاغية، لدى مقاربتها المقاربة الصحيحة والبعيـدة عـن الأفكار المسبقة، بوضوح خارجى كبير جوانب فى الكلمة، أى كلمـة، لمّا تؤخذ كفاية بعين الاعتبار حتى الآن، ولمّا تفهم فى كل خطورتهـا فى حياة الكلمة (كالحوارية الداخلية للكلمة والظواهر الملازمـة لهـا). وهنا بالضبط القيمة المنهجية والكشفية للأشكال البلاغية بالنـسبة إلـى الألسنية وفلسفة اللغة.

وعظيم أيضًا ما للأشكال البلاغية من قيمة متميـزة فـى فهـم الرواية. ذلك أن النثر الفنى كله والراوية يتصلان اتصالا منشئيا وثيقـا بالأشكال البلاغية. وعلى امتداد التطور اللاحق للروايـة لـم ينقطـع تفاعلها الوثيق (سلما أو صـراعا) مـع الأجنـاس البلاغيـة الحيـة (الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية وغيرها)، ولعل هذا التفاعل لم يكـن أقلّ شأنا من تفاعلها مع الأجناس الفنية (الملحمية والدرامية والغنائية). لكن الكلمة الروائية ظلت محتفظة فى هذا التفاعل بفرادتهـا النوعيـة، عصية على تحجيمها وردّها إلى مجرّد كلمة بلاغية.

الرواية جنس فنى. الكلمة الروائية كلمة شـعرية، إلا أن أطـر المفهوم الراهن للكلمة الشعرية المؤسس على بعض المقدمات القاصرة تضيق عنها. ذلك أن هذا المفهوم نفسه كان يـسترشد خـلال تـشكيله

التاريخى كله – من أرسطو حتى أيامنا – بأجناس "رسمية" معينة، ويرتبط باتجاهات تاريخية معينة فى حياة الكلمة الأيديولوجية، ولهذا بقيت مجموعة من الظواهر خارج أفقه.

أن فلسفة الكلمة والألسنية والأسلوبية تصادر على علاقة المتكلم البسيطة والمباشرة بلغة واحدة ووحيدة هى لغته، وعلى التحقق البسيط لهذه اللغة فى القول المونولوجى للفرد. إنها لا تعرف فى الواقع سوى قطبين فى حياة اللغة تتوضع بينهما الظواهر اللغوية والأسلوبية التى بوسعها التقاطها هما نظام اللغة الواحدة والفردُ المتكلم بهذه اللغة.

لقد أضفت الاتجاهات المختلفة فى فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية فى الحقب المختلفة (وباتصال وثيق مع الأساليب الشعرية والأيديولوجية المختلفة المشخصة لهذه الحقب) ظلالا وفروقًا مختلفة على مفاهيم "نظام اللغة" و"القول المونولوجى" و"الفرد المتكلم"، إلا أن مضمونها الأساسى ظل ثابتا. وقد تحدّد هذا المضمون الأساسى بالمصائر الاجتماعية التاريخية المحدِّدة للغات الأوروبية وبمصائر الكلمة الأيديولوجية وبالمهام التاريخية الخاصة التى تعيّن على الكلمة الأيديولوجية أن تحلها فى دوائر اجتماعية معينة وفى مراحل معينة من تطورها التاريخى.

هذه المصائر والمهمات هى التى استدعت نشوء تنويعات معينة على جنس الكلمة الأيديولوجية، كما استدعت نشوء اتجاهات معينة خلال تطور الكلمة الأيديولوجية، وهى التى استدعت أخيرًا فهما فلسفيا معينا للكلمة ولا سيما الكلمة الشعرية، هو الفهم القائم فى كل الاتجاهات الأسلوبية.

وفى ارتباط المقولات الأسلوبية بهذه المصائر والمهمات اللتاريخية للكلمة الأيديولوجية سر قوة هذه المقولات وسر ضعفها وقصورها فى آن. لقد ولدت هذه المقولات واكتملت بفعل القوى التاريخية الفاعلة فى صيرورة الكلمة الأيديولوجية التى لفئات اجتماعية معينة، وكانت التعبير النظرى عن هذه القوى الفاعلة المبدعة لحياة اللغة.

هذه القوى هى قوى توحيد عالم الكلمة الأيديولوجية ومركزتها.

إن مقولة اللغة الواحدة هى التعبير النظرى عن العمليات التاريخية لتوحيد اللغة ومركزتها، هى التعبير عن القوى الجابذة فى اللغة، للغة الواحدة ليست شيئًا معطى مرة ولكل مرّة، بل إنها، فى حقيقة الأمر، شيء يعطى دائمًا، فهى تجابه فى كل لحظة من لحظات حياتها التنوع الكلامى القائم فعلا، لكنها فى الوقت نفسه واقع فعلى بوصفها قوة تتجاوز هذا التنوع الكلامى وتضع له حدودا معينة وتضمن بعض الحد الأقصى من التفاهم وتتبلور فى وحدة فعلية وإن تكن نسبية هى وحدة اللغة المحكية (الحياتية اليومية) والأدبية (الفصحى، السليمة) السائدة.

اللغة الواحدة العامة هى منظومة معايير لغوية. لكن هذه المعايير ليست وجوبا مجردا، بل إنها القوى التى تبدع حياة اللغة وتتجاوز التنوع الكلامى فى اللغة، وتوحد وتمركز التفكير الكلمى الأيديولوجى، وتخلق داخل اللغة القومية المتنوعة فى أنماط كلامها النواة اللغوية الصلبة والثابتة للغة الأدبية المعترف بها رسميًا، وتصد عن هذه اللغة المكتملة ضغط التنوع الكلامى المتنامى.

ما نعنيه هنا ليس حدًّا ألسنيا مجردًا أدنى للغة العامة بمعنى منظومة أشكال أولية (رموز لغوية) يوفر ويضمن حدًّا أدنى من التفاهم فى التواصل العملى، فنحن لا نأخذ اللغة هنا بوصفها نظام مقولات صرفية نحوية مجرّدة، بل اللغة الممتلئة أيديولوجيا، اللغة بوصفها نظرة إلى العالم، بل حتى بوصفها رأيا مشخصًا، اللغة التى تضمن أقصى حدّ من التفاهم فى كل دوائر الحياة الأيديولوجية. ولهذا السبب تعبر اللغة الواحدة عن قوى التوحيد والمركزة الكليين والأيديولوجيين اللذين يجريان فى اتصال وثيق مع عمليات المركزة الاجتماعية السياسية والثقافية.

إن مذهب أرسطو الشعرى ومذهب أوغسطين الشعرى ومذهب كنيسة القرون الوسطى الشعرى – مذهب اللغة الواحدة للحقيقة، ومذهب ديكارت الشعرى – مذهب الكلاسيكية الجديدة، ومذهب لبنتس فى النحو الصرف – فكرة الصرف والنحو الكليين، ومذهب هومبولدت الأيديولوجى المشخص تعبر كلها، على ما بينها من اختلافات وفروق، عن نفس القوى الجابذة فى الحياة الأيديولوجية واللغوية الاجتماعية، وتخدم نفس الغرض وهو مركزة اللغات الأوروبية وتوحيدها. إن انتصار لغة (لهجة) سائدة واحدة على لغات أخرى، وإزاحة اللغات الأخرى واستبعادها والتنوير من خلال كلمة الحق، وتعليم البرابرة والفئات الدنيا لغة الثقافة والحقيقة الواحدة، والفيلولوجيا بطرائق دراستها وتدريسها اللغات الميتة التى هى بالتالى، وكأى شىء ميت، لغاتٌ واحدة فى حقيقة الأمر، وعلم اللغة الهندوأوروبى فى سعيه إلى

إرجاع اللغات المختلفة إلى أرومة واحدة – لغة أم واحدة –، هذا كله استتبع مضمون مقولة اللغة الواحدة فى الفكر الألسنى والأسلوبى وقوتها ودورها الخلاق، المؤسلب فى معظم الأجناس الشعرية التى نشأت في أحضان تلك القوى الجابذة فى الحياة الكلمية الأيديولوجية.

لكن القوى الجابذة فى حياة اللغة المتجسدةَ فى "اللغة الواحدة" تعمل فى وسط التنوع الكلامى الفعلى. فاللغة فى كل لحظة من لحظات صيرورتها عرضة للتفكك ليس فقط إلى لهجات ألسنية بالمعنى الدقيق للكلمة (من حيث السمات الألسنية الشكلية والصوتيةُ منها فى المقام الأول) بل، وهذا هو الشيء الجوهرى بالنسبة إلينا هنا، إلى لغات اجتماعية أيديولوجية: لغات فئات اجتماعية ومهن وأجناس أدبية وأجيال إلخ. فاللغة الأدبية، من وجهة النظر هذه، ليست إلا إحدى لغات التنوع الكلامى. زد على ذلك أن هذه اللغة تتفكك بدورها إلى لغات (من حيث الجنس الأدبى أو الاتجاه الأدبى إلخ). وهذان التفكك والتنوع الفعليان ليسا تعبيرا عن سكونية الحياة اللغوية فقط وإنما عن ديناميكيتها أيضًا: فالتفكك أو التنوع الكلامى يتسعان ويتعمقان ما دامت اللغة تحيا وتنمو؛ فالقوى الجابذة فى اللغة تعمل باستمرار إلى جانب القوى الجابذة فيها، وإلى جانب المركزة والتوحيد فى الكلمة الأيديولوجية تجرى باستمرار عمليات اللامركزة والتقسيم.

إن أى قول مشخص تقوله الذات هو نقطة ارتكاز لقوى الجبذ كما لقوى النبذ، ففيه تتقاطع عمليات المركزة واللامركزة، عمليات التوحيد والتقسيم. إنه لا يكتفى إلا باثنين: لغتِه بوصفها تجسيده الكلامى

المفرّد والتنوعِ الكلامى بوصفه شريكًا فعالاً فيه. هذه المشاركة الفعالة لكل قول فى التنوع الكلامى الحى تحدّد القوام اللغوى وأسلوبَه لا أقلّ مما يحدّدهما انتماؤه إلى النظام المعيارى الممركز للغة الواحدة.

إن أى قول يتصل فى آن "باللغة الواحدة" (بالاتجاهات والقوى الجابذة) وبالتنوع الكلامى الاجتماعى والتاريخى (بالقوى النابذة، والمفكّكة).

إنه لغة اليوم، العصر، الفئة الاجتماعية، الجنس الأدبى، الاتجاه إلخ. ولا يمكن تحليل أى قول تحليلا مشخصا وموسعًا إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحدة متناقضة متوترة للاتجاهين المتصارعين فى حياة اللغة.

إن الوسط الحقيقى الذى يعيش فيه القول ويتشكل هو التنوع الكلامى المكتسبُ صفة الحوارية، الغفلُ والاجتماعى بوصفه لغة، لكنه الممتلئ مضمونًا والمنبَرُ بوصفه قولا فرديا.

ففى الوقت الذى كانت فيه الأجناس الشعرية بأنواعها الرئيسية تتطور فى مجرى القوى الموحدة والممركزة، القوى الجابذة فى حياة الكلمة الأيديولوجية، كانت الرواية والأجناس النثرية الفنية الأخرى المتصلة بها تتشكل، تاريخيا، فى مجرى قوى اللامركزة، قوى النبذ. وفيما كان الشعر فى الأوساط الاجتماعية الأيديولوجية الرسمية العليا يتصدى لحلّ مهمة مركزة عالم الكلمة الأيديولوجية ثقافيا وقوميا وسياسيا، كانت تتردّد فى الأوساط الدنيا، على خشبات المسارح فى

مواسم المعارض والاحتفالات الشعبية، أصوات المهرجين في تنوع كلامهم وفي محاكاتهم الساخرة لكل اللغات واللهجات، وكان ينمو أدب الفابليو والشفانك(*)، أدب أغاني الشارع والأمثال والنكات حيث لم يكن هناك وجود لأي مركز لغوي، وحيث كان يجري اللعب الحي "بلغات" الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان، هناك حيث كانت "اللغات" كلها أقنعة، ولم يكن وجود لأي وجه لغوي حقيقي وأكيد.

هذا التنوع الكلامي المنظم في هذه الأجناس الدنيا لم يكن مجرد تنوع كلامي بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في كل أجناسها)، أي بالنسبة إلى المركز اللغوي للحياة الكلمية الأيديولوجية للأمة وللعصر، بل كان مجابهة واعية لها. كان مشحونا بالمحاكاة الساخرة (Parodie) وموجها بشكل محاجي ضد لغات العصر الرسمية. كان تنوعا كلاميا أشيعت فيه الحوارية.

إن فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي ولدت في مجرى اتجاهات المركزة في حياة اللغة ونشأت فيه تجاهلت هذا التنوع الكلامي الحواري المجسِّد للقوى النابذة في حياة اللغة، فكانت أعجز من أن تدرك الحوارية اللغوية التي أشاعها وحكمها صراع وجهات النظر الاجتماعية اللغوية وليس الصراع داخل اللغة ذاتها بين إرادات الأفراد أو التناقضات المنطقية. وعلى أي حال فحتى الحوار القائم داخل اللغة

(*) الفابليو قصة شعرية تحمل في أكثر الأحيان طابعا معاديا للإقطاع ورجال الدين وتمتاز بفجاجة فكاهيتها، ازدهرت في فرنسا بين القرنين ١٢- ١٤. والشفانك هو المقابل الألماني للفابليو الفرنسي.

(الحوار الدرامى، البلاغى، المعرفى، الحياتى اليومى) ظل حتى عهد جدّ قريب دون دراسة تقريبا سواء من الناحية الألسنية أو الأسلوبية. ويمكن القول صراحة إن اللحظة الحوارية فى الكلمة وكل الظواهر المرتبطة بها ظلت حتى الفترة الأخيرة خارج منظور الألسنية.

أما الأسلوبية فقد أصمت أذنيها عن هذا الحوار تماما، فتمثلت العمل الأدبى على أنه كلّ مغلق مكتف بذاته تشكل عناصره نظاما معلقا لا يفترض شيئا خارج ذاته، لا يفترض أى أقوال أخرى، ودرست نظام العمل الأدبى قياسا على نظام اللغة الذى لا يمكن أن يتفاعل حواريا مع اللغات الأخرى. فالعمل الأدبى كلاًّ، وأيّا كان هذا العمل، هو من وجهة نظر الأسلوبية مونولوج مغلق ومكتف بذاته ينشئه المؤلِّف ويعود إليه، لا يفترض خارج نطاقه هو إلا سامعا سلبيًا. فلو تصورنا العمل الأدبى ردًّا(*) فى حوار ما يتحدّد أسلوبه (أسلوب هذا الردّ) بعلاقته المتبادلة مع الردود الأخرى فى هذا الحوار (المحادثة)، لما وُجدت، من وجهة نظر الأسلوبية التقليدية، مقاربة تتناسب وهذا الأسلوب المكتسب الطبيعة الحوارية. فأكثر مظاهر هذا النوع حدة وبروزا، وهى أسلوب المحاجة والمحاكاة الساخرة والسخرية، توصف عادة بأنها ظواهر بلاغية وليست شعرية. إن الأسلوبية تقفل على أى ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجى للقول المكتفى بذاته والمغلق كأنما تحبسها فى زنزانة السياق الواحد، فلا هى

(*) قد يكون الرد جوابا أو اعتراضا أو ملاحظة على قول ما.

بقادرة على التجاوب مع أقوال الآخرين ولا هى بقادرة علـــى تحقيــق معناها الأسلوبى بالتفاعل معها، بل عليها أن تستغرق ذاتها فى ســياقها المغلق وحده.

وبما أن فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية كانت تخدم الاتجاهات الممركزة العظمى فى حياة الكلمة الأيديولوجية فى أوروبا، كانت تبحث أول ما تبحث عن الوحدة فى التنوع. وهذا التركيز الفريد على الوحـــدة فى حاضر اللغات وماضيها لفت اهتمام الفكر الفلسفى الألسنى وصـــبه على أكثر لحظات الكلمة ثباتا وصلابة وأقلها قابلية للتغيـــر أو لتعـــدّد التفسير (على اللحظات الصوتية فى الكلمة فى الدرجة الأولى) وعلـــى أبعدها عن الدوائر الاجتماعية المعنوية المتغيرة فـــى الكلمـــة، فظـــل "الوعى اللغوى" الفعلى، الممتلئ أيديولوجيا، المـــشارك فـــى التنـــوع الكلامى واللغوى والقائم واقعيا، خارج منظورها. هذا التركيـــز علـــى الوحدة دون سواها جعلها تتجاهل كل الأجنـــاس الكلميـــة (الحياتيـــة، البلاغية، النثرية الفنية) التى كانت الحاملة لاتجاهات اللامركـــزة فـــى اللغة أو التى كانت، على أى حال، تشارك مشاركة جوهرية زائدة فى التنوع الكلامى. وظل التعبير عن وعى التنوع الكلامى واللغوى هـــذا فى أشكال وظواهر خاصة من أشكال حياة الكلمة وظواهرهـــا دون أى تأثير محدّد فى الفكر الألسنى والأسلوبى.

ولهذا فالإحساس الخاص المتميز باللغة وبالكلمة الذى عبّر عـــن نفسه فى الأسلبات والسكاز وفى أشكال التمويه الكلامى المتعدّدة "فـــى الكلام غير المباشر" وفى أشكال فنية أخرى أعقد من أشـــكال تنظـــيم التنوع الكلامى وتوزيع موضوعاته توزيعا أوركستراليا باللغات، وفى

كل نماذج النثر الروائى المتميــزة والعميقــة، عنــد غريميلــسخاوزن وسرفنتس وفيلدينغ وستيرن وغيرهم، هذا الإحساس لم يتمكن من إيجاد الوعى والتفسير النظريين المناسبين.

إن قضايا أسلوبية الرواية تؤدى حتما إلى ضرورة التطرق إلى جملة مسائل مبدئية تتصل بفلسفة الكلمة وبجوانب من حياتها يكاد الفكر الألسنى والأسلوبى لم يلق عليها ضوءًا، ألا وهى حياة الكلمة وسلوكها فى عالمى التنوع الكلامي والتنوع اللغوى.



الدراسة الثانية
الكلمة فى الشعر
والكلمة فى الرواية



ظلّت الكلمة فى ظواهرها الخاصة المحكومةِ بالتوجه الحـوارى للكلمة وسط الأقوال الأخرى فى نطاق اللغة الواحدة (الحوارية الأصلية للكلمة)، ووسط "اللغات الاجتماعية" الأخرى فى نطاق اللغـة القوميـة الواحدة، وأخيرا وسط اللغات القومية الأخرى فى نطاق الثقافة الواحدة والمنظور الاجتماعى الأيديولوجى الواحد، ظلّت على نحو يكاد يكـون كاملاً خارج مجال رؤية فلسفة اللغة والألسنية والأسـلوبية التى نهضت على قاعدتهما[1].

صحيح أن هذه الظواهر أخـذت تثيـر اهتمـام علمـىْ اللغـة والأسلوب فى العقود الأخيرة، لكن معناها المبدئى والواسع فـى كـل دوائر حياة الكلمة لم يدرك بعد الإدراك الواجب.

إن التوجه الحوارى للكلمة وسط كلمات الغير (فى كل درجـات هذا الغير" وصفاته) يخلق فى الكلمة إمكانات فنية جديـدة وجوهريـة، يخلق فنيتها النثرية الخاصة التى تجد تعبيرها الأكمل والأعمـق فـى الرواية.

---

(١) لا تعرف الألسنية إلا التأثيرات والاختلاطات الآلية (الاجتماعية اللاواعية) المتبادلة بين اللغات تلك التى تنعكس فى عناصر لغوية مجردة (صوتية وصرفية).

وسنركز اهتمامنا على مختلف أشكال التوجه الحوارى للكلمة ودرجاته، والإمكانات النثرية الفنية الخاصة المتصلة بهذه الأشكال والدرجات.

الكلمة فى الفكر الأسلوبى التقليدى لا تعرف إلاّ ذاتها (أى سياقها هى) وموضوعَها وتعبيريتها المباشرة ولغتَها الواحدة والوحيدة. أما الكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلاّ بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة، إلاّ كلمةَ لا تخص أحدًا، إلاّ مجرّد إمكانية كلامية. الكلمة المباشرة، كما تفهمها الأسلوبية التقليدية، لا تلقى فى توجّهها إلى الموضوع إلاّ مقاومة الموضوع نفسه (عجز الكلمة عن استنفاده، عجزها عن قوله كاملاً)، لكنها لا تلقى فى توجهها إلى موضوعها مقاومة جوهرية ومتعددة الأشكال من كلمة الغير. فلا أحد يعيق الكلمة ولا أحد ينازعها فيها.

لكن الكلمة الحية، أى كلمة حية، لا تواجه موضوعها بشكل واحد: فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلِّم، وسطٌ لدن يصعب النفاذ منه فى الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير فى هذا الشيء نفسه وفى الموضوع نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرّد والتشكل أسلوبيا إلا فى عملية التفاعل الحى مع هذا الوسط الخاص، المتميز.

ذلك أن كل كلمة مشخصة (كل قـول) تجـد دائمًـا الـشيء، الموضوع المتوجهة إليه مفترى عليه إن صح التعبير، مُختلَفًـا فيـه، مقوَّما، ملفوفًا بسديم كلمات الآخرين التى قيلت فيه أو علـى العكـس، مُضاءً بنورها، إنه مكبّل ومُخترَقٌ بالأفكار العامة ووجهـات النظـر المختلفة وبتقويمات الآخرين ونبراتهم. والكلمة الموجَّهَة إلى موضوعها تدخل فى هذا الوسط المتوتر والمضطرب حواريًا من كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم وفى شبكة علاقاتهم المتبادلة المعقدة فتنـدمج فـى بعضها وتنفر من بعضها الآخر وتتقاطع مع بعضها الثالث. وهذا كلـه يمكن أن يسهم جوهريًا فى تشكل الكلمة ويترسّبَ فـى كـل طبقـات معانيها، ويعقد تعبيريتها ويؤثر فى قوامها الأسلوبى كله.

إن القول الحى، الناشىء عن وعى فى لحظة تاريخية ما، وفـى وسط اجتماعى ما، لا يمكن إلاّ أن يلامـس آلاف الخيـوط الحواريـة الحية التى نسجها الوعى الاجتماعى الأيديولوجى حول موضوع هـذا القول، لا يمكن إلاّ أن يصبح شريكا نشطا فى الحوار الاجتماعى. إنـه ينشأ منه، من هذا الحوار، تتمةً له وردًا عليه، ولا يأتى موضوعَه من مكان ما جانبى.

إن احتواء الكلمة موضوعَها فعلٌ معقد: ذلك أن أى موضوع "مفترى عليه" "ومختلَف فيه" مضاءٌ من جهة ومعتّم عليه من جهة أخرى بالآراء الاجتماعية المختلفة وبكلمات الآخرين فيه[1]، وفى لعبة النور والظلّ المعقدة هذه تدخل الكلمة وتتشبّع بها راسمة فيها ملامحها الخاصة أسلوبا ومعنى. إن احتواء الكلمة موضوعها يتعقد بالتفاعل الحوارى الجارى داخل الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه والطعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية. والتصوير الفنى للموضوع أى "صورته" يمكن أن يُخترق بهذه اللعبة الحوارية بين مقاصد الكلمات التى تلتقى فيه وتتشابك، ويمكن لهذا التصوير ألاّ يطمس هذه المقاصد، بل على العكس أن ينشّطها وينظمها. فإذا ماتصورنا قصد مثل هذه الكلمة، أى توجهها إلى الموضوع، على شكل شعاع، فإن لعبة اللون والضوء الحية الفريدة فى سطوح الصورة التى يبنيها هذا الشعاع يمكن تفسيرها بانكسار الكلمة – الشعاع ليس فى الموضوع ذاته (كما هو الحال فى لعبة الصورة – المجاز فى الكلام الشعرى بالمعنى الضيق، أى فى "الكلمة المنعزلة")، بل بانكساره فى وسط كلمات الآخرين وتقويماتهم ونبراتهم الذى يعبره الشعاع متوجّها إلى الموضع: فجوّ الكلمة الاجتماعى المحيط بالموضوع يجعل سطوح صورته (صورة هذا الموضوع) تشرق وتتلألأ.

---

(١) مما له دلالته فى هذا الشأن الصراع ضد الافتراء على الموضوع (فكرة العودة إلى الوعى الأولى، الوعى البدائى، إلى الشيء فى ذاته، إلى الإحساس الخالص إلخ) فى (الروسوية والطبيعية والانطباعية، والأكمائية، والدادية، والسريالية وغيرها من الاتجاهات المماثلة).

إن الكلمة تستطيع، وهى تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيريتها عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينة، أن تشكل فى تناغمها مع هـذه اللحظات المختلفة أو فى تنافرها معها نغمتها وقوامها الأسلوبيين فـى هذه العملية الحوارية.

تكمل هى صفة الصورة النثرية الفنية، ولاسيّما صـورة النثـر الروائى. إن القصد المباشر والتلقائى للكلمة فى جوّ الرواية يبدو أمـرًا على قدر لا يغتفر من السذاجة، وهو فى الواقع أمر مستحيل. ذلـك أن السذاجة فى ظروف الرواية الحقيقية تكتسب هى نفسها طابعا محاجيـا داخليا، فتصبح هى أيضًا حوارية (مثال ذلك ما نجده عنـد أصـحاب الاتجاه العاطفى وشاتوبريان وتولستوى). مثل هذه الصورة الحواريـة يمكن أن توجد فى كل الأجناس الشعرية أيضًا (دون أن تشكل العنصر الحاسم فى حقيقة الأمر) وحتى فى الشعر الغنائى[١]. لكن مثـل هـذه الصورة لا يمكن أن تتفتح وتتعقّد وبالتالى تبلغ الاكتمال الفنى إلاّ فـى ظروف الجنس الروائى.

ففى الصورة الشعرية بالمعنى الضيق (فى الصورة – المجـاز) الفعلُ كل الفعل – أى ديناميكيةُ الصورة – الكلمة – يجرى بين الكلمة (بكل لحظاتها) والموضوع (بكل لحظاته). الكلمة هنا تغوص فى الثراء الذى لا ينفد للموضوع وفى تنوّع صوره المتناقـضة، فـى طبيعتـه

---

(١) غنائيات هوراسيوس وفيون وهاينى ولا فورج وآنينسكى وغيرهم على مـا فـى هـذه الظواهر من تباين.

"البكر"، التى لمّا تُقَل؛ ولهذا فهى لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها (اللهم إلاّ كنوز اللغة ذاتِها بطبيعة الحال). الكلمة تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها، وحاضرَ هذا الإدراك الذى لا يقل تناقضا عن ماضيه.

أما بالنسبة للناثر الفنان فالموضوع، على العكس، يكشف له على وجه الدقّة أول ما يكشف هذا التنوّع الاجتماعى المتباين لأسمائه وتعريفاته وتقويماته. وبدلاً من الامتلاء البكر للموضوع ولانفاده يتكشف للناثر تنوّع الطرق والدروب والمسالك التى شقّها الوعىُ الاجتماعى فيه. كما يتكشف للناثر، بالإضافة إلى التناقضات الداخلية فى الموضوع نفسه، التنوع الكلامى الاجتماعى حول هذا الموضوع، تتكشف له بلبلة الألسن البابلية التى تثور حول أى موضوع. الموضوع للناثر نقطة التقاء أصوات متباينة، وعلى صوته أن يُسْمع بين هذه الأصوات؛ وهذه الأصوات تشكل الخلفية الضرورية لصوته، وخارج هذه الخلفية لا تُلتقط الفروق النثرية الفنية التى يحملها صوته "ولا تُسمَع" أو يكون لها وقع.

والناثر الفنان يرقى بهذا التنوع الكلامى الاجتماعى حول الموضوع إلى مرتبة الصورة الناجزة المخترقَة بامتلاء الأصداء الحوارية والردود المحسوبة فنيا على كل أصوات هذا التنوع الكلامى ونغماته. لكن أى كلمة نثرية خارج الفن سواء كانت حياتية أو بلاغية أو علمية، لا يمكنها أيضًا، كما قلنا سابقا، إلاّ أن تتوجه وسط "ما قيل"، وسط "ما هو معروف"، وسط "الرأى العام"، إلخ. فالتوجه الحوارى

للكلمة ظاهرة تتصف بها أى كلمة بطبيعة الحال. إنه الوضع الطبيعي ﻷى كلمة حية. ذلك أن الكلمة فى كل طرقها على الموضوع وفى كل توجهاتها إليه تلتقى بكلمة الآخر، ولا يمكنها إلاّ أن تدخل فى تفاعل حىّ متوتر معها. آدم الذى توجه بالكلمة الأولى إلى عالم بكرٍ لم يُفْتَرَ عليه، آدم هذا هو الوحيد الذى كان بإمكانه فعلا تفادى هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر فى الموضوعِ الواحد حتى النهاية. أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تُعْطَ هذا: فهى لا تستطيع أن تتأى بنفسها عن هذا إلاّ افتعالاً وإلى درجة معينة ليس إلاّ.

والأغرب أن فلسفة الكلمة والألسنية ركّزتا على هذه الحالة المفتعلة للكلمة المنزوعة من الحوار فى المقام الأول، واعتبرتاها الحالة الطبيعية (على الرغم من التشدّق المتواتر بأولوية الحوار على المونولوج).

كان الحوار يُدْرس على أنه شكل تأليفى لبناء الكلام وحسب، بينما كانت الحوارية الداخلية للكلمة (فى الردّ كما فى المونولوج) التى تخترق كل بنية هذه الكلمة وكل طبقات معانيها وتعبيريتها يجرى تجاهلها تجاهلاً يكاد يكون تاما. لكن هذه الحوارية الداخلية للكلمة بالذات، التى (الحوارية) لا تأخذ أشكالا حوارية تأليفية خارجية، ولا تنفصل فى فعل مستقل عن احتواء الكلمة لموضوعها، تمتلك قدرة هائلة على خلق الأسلوب. إن الحوارية الداخلية تتجلّى فى عدد من خصائص الدلالة والنحو والتأليف التى لم تدرسها الألسنية والأسلوبية إطلاقًا حتى الآن (كما لم تُدرس بالمناسبة حتى خصائص الدلالة فى الحوار العادى).

إن الكلمة تولد فى الحوار بوصفها ردّه الحـــى، وتتــشكل فـــى التفاعل الحوارى مع كلمة الآخر داخل الموضوع. إن احتواء الكلمـــة موضوعَها حوارى دائمًا.

لكن هذا لا يستنفد الحوارية الداخلية للكلمة. فالكلمة، أى كلمـــة، لا تلتقى بكلمة الآخر فى الموضوع فقط، بل تتوجه إلـــى جـــواب، ولا يمكنها تفادى التاثير العميق الذى للكلمة الجوابية المتوقعة.

إن كلمة الحديث الحية تتوجه مباشرة وبفظاظة إلى كلمة الجواب الآتية: إنها تستثير الجواب وتتوقعه وتتوضع باتجاهه. فالكلمـــة وهـــى تتشكل فى جو المقول سابقًا، تتحدّد أيضًا بالكلمة الجوابية التى لمّا تقل، لكنها الإجبارية والمتوقعة. هذا ما يجرى فى كل حوار حى.

إن الأشكال البلاغية كلها، وهى مونولوجية من حيـــث بنيانهـــا التأليفى، موجهة إلى السامع وإلى جوابه. ويعتبر بعضهمم هذا التوجـــه إلى السامع الخصوصية التكوينية الأساسية للكلمة البلاغية(١). صـــحيح فعلا أن الذى يميّز البلاغة هو أن الموقف من سامع معين وأخذ هـــذا السامع فى الحسبان يدخلان فى البناء الخارجى للكلمة البلاغية ذاته. أن استهداف الجواب مفتوح، مكشوف ومشخص.

---

(١) راجع كتاب ف. فينوغراجوف "فى النثر الفنى"، فصل "البلاغية والشعرية" الصفحة ٧٥ وما يليها حيث تساق تعاريف من البلاغيات القديمة.

هذا الاستهداف المكشوف للسامع وللجواب فى الحوار الحيـاتى وفى الأشكال البلاغية لفت انتباه الألسنيين. لكن الألسنيين توقفوا هنـا وفى المقام الأول أيضًا على الأشكال التأليفية التى تقتـضيها مراعـاة السامع وحسب، دون البحث عن تأثير هذا السامع فى طبقات المعنـى والأسلوب التى تحكمها مقتضيات الفهـم والوضـوح؛ أى بالـضبط، الجوانب المحرومة من الحوارية الداخلية والتى تأخـذ الـسامع فـى اعتبارها بوصفه فاهمًا سلبيا وليس بوصفه مجيبًا ومعترضًا نشطا.

يتصف الحوار الحياتى اليومى والبلاغة بمراعاة السامع وجوابه مراعاة صريحة وظاهرةً تأليفيا، لكن أى كلمة أخرى موجهة أيضًا إلى فهم مقابل (جوابى)، إلاّ أن هذا التوجه لا يستقل فى فعل قائم بذاته ولا يحتفى به تأليفيا. إن الفهم المقابل (الجوابى) قوة جوهرية تـسهم فـى تشكيل الكلمة، وهو إلى ذلك فهم نشط تحس به الكلمة مقاومة أو إسنادًا يثريانها.

إن فلسفة الكلمة والألسنية لا تعرفان إلاّ الفهم الـسلبى للكلمـة، وفهمها، إلى هذا، على مستوى اللغة العامة، أى فهم المعنـى المحايـد للقول وليس مرماه الحيوى.

إن المعنى اللغوى لقول ما يُفْهم على خلفية اللغة، أمّـا مرمـاه الحيوى فعلى خلفية الأقوال الأخرى المشخصة فى الموضـوع ذاتـه، على خلفية الآراء ووجهات النظر والتقويمات المتضاربة، أى بالضبط على ما يعقّد طريق أى كلمة إلى موضوعها كما سبق ورأينـا. إلا أن

هذا الوسط المتباين من أقوال الآخرين لا يُعْطى المتكلِّمَ في داخل الموضوع، بل في نفس السامع بوصفها خلفيته الزكانية (apperceptif) التى تضج بالأجوبة والاعتراضات. وإلى خلفية الفهم الزكانية هذه، وهي ليست لغوية بل مضمونية تعبيرية، يتجه أى قول، فيحدث لقاء جديد للقول بكلمة الآخر التى تمارس تأثيرًا جديدًا أصيلا فى أسلوبه (أسلوب القول).

إن الفهم السلبى للمعنى اللغوى ليس فهمًا على وجه العموم. فهو ليس إلاّ لحظة مجرّدة من لحظاته. لكن الفهم السلبى، حتى حين يكون أكثر تشخيصًا لمعنى القول أى لقصد المتكلم لا يحمل مع بقائه سلبيا خالصًا ومتلقيا خالصًا أى جديد إلى الكلمة موضوع الفهم، إنه يكررها وحسب، وجلّ ما يسعى إليه كحدّ أقصى هو الاستعادة الكاملة لما أعطى فى الكلمة المفهومة. فهو لا يخرج عن سياقها ولا يثرى الشيء المفهوم بأى جديد. ولهذا فحتى أخذ المتكلّم لمثل هذا الفهم السلبى فى الحسبان لا يمكن أن يضيف أى لحظات جديدة سواء إلى تعبيريته أو إلى موضوعه. ذلك أن مختلف المتطلبات السلبية الخالصة التى يمكن أن تصدر عن الفهم السلبى كالمزيد من الوضوح والإقناع والبيان إلخ... تبقى المتكلِّم فى سياقه الخاص، فى حدود منظوره، لا تخرجه عن نطاقهما فهى محايثة بالكامل لكلمته لا تفكها من إسار اكتفائها بذاتها معنى وتعبيرا.

فى حياة الكلام الفعلية كل فهم مشخّصٍ نشطٌ: فهو يقحم المفهومَ فى أفق موضوعه وتعبيريته ويندغم اندغامًا كاملا بالجواب، بالاعتراض المعلّل أو الموافقة المعلّلة. فالأولوية للجواب بالذات بمعنى ما بوصفه البداية النشطة: ذلك أن الجواب يخلق أرضية للفهم ويعدّ له بنشاط واهتمام. الفهم لا ينضج إلا فى الجواب، الفهم والجواب مندغمان دياليكتيكيا أحدهما بالآخر ومشروطان أحدهما بالآخر ولا وجود لأحدهما دون الآخر. وعلى هذا فالفهم النشط إذ يدخل الشىء المفهوم فى الأفق الجديد للفاهم، إنما يرسى بذلك جملة علاقات متبادلة معقدة وجملة تناغمات أو تنافرات صوتية مع الشىء المفهوم ويغنيه بلحظات جديدة. والمتكلِّم إنما يقيم حسابا لمثل هذا الفهم بالذات. ولهذا فتوجهه إلى السامع هو توجه إلى الأفق الخاص للسامع، إلى العالم الخاص للسامع. وهذا التوجه يضيف إلى كلمة المتكلِّم لحظات جديدة كل الجدّة. ذلك أنه يجرى فى هذه العملية تفاعل سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة وآفاق مختلفة نظم نبرات تعبيرية مختلفة "ولغات" اجتماعية مختلفة. فالمتكلِّم يسعى إلى توجيه كلمته مع أفقه المحدِّد لهذه الكلمة فى أفق آخر. (أفق الفاهم) وبالتالى يدخل فى علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر. المتكلِّم يخترق أفقا آخر هو أفق السامع ويبنى قوله على أرض الغير، على الخلفية الزكانية للسامع.

هذا النوع الثانى من الحوارية الداخلية للكلمة يختلف عن الأول المحكوم بلقاء الكلمة بكلمة الآخر داخل الموضوع نفسه. فالأفق الذاتى للسامع هنا، وليس الموضوع، هو حلبة اللقاء. ولهذا تحمل هذه

الحوارية طابعا ذاتيا نفسيا أقوى وعارضًا فى كثيــر مــن الأحيــان، امتثاليا فظًّا حينا، ومحاجيا متحديا حينا آخر. وفى أحيان كثيرة جدًا ولا سيما فى الأشكال البلاغية يمكن لهذا التوجه إلى السامع وما يتصل بــه من حوارية داخلية للكلمة أن يحجب الموضوع بكل بساطة: إذ يــصبح إقناع السامع غاية قائمة بذاتها ومكتفية بذاتها مما يصرف الكلمة عــن معالجة الموضوع نفسه معالجة خلاقة.

ولئن كانت العلاقة الحوارية بكلمة الغيــر داخــل الموضــوع والعلاقة الحوارية فى جواب السامع المتوقع مختلفين اختلافا جوهريًــا وتحدثان فى الكلمة آثارا أسلوبية مختلفة، إلاّ أنه بإمكانهما، مــع هــذا، التواشج الوثيق بحيث تصبحان غير قابلين للتفريق بينهما بالنسبة إلــى التحليل الأسلوبى.

وعلى سبيل المثال تتميز الكلمة عند تولستوى بحواريتها الداخلية الحادة، وهذه الحوارية الحادة تلقاها فى الموضوع كما فى أفق القــارئ الذى يحس تولستوى إحساسًا مرهفًا بخصائصه المعنوية والتعبيريــة. هذان الخطان فى الحوارية (ذات الشحنة المحاجية فى معظم الأحيــان) يتواشجان تواشجًا وثيقًا جدًا فى أسلوبه. فالكلمة عند تولستوى حتى فى أوفر تعابيره "غنائية" وفى أشد أوصــافه "ملحميــة" تتنــاغم وتتنــافر (وتتنافر أكثر مما تتناغم) مع مختلف لحظات الوعى الكلمى الاجتماعى المتباين الذى يلفّ الموضوع، وتقتحم فى الوقــت نفــسه علــى نحــو محاجىّ أفق القارئ بموضوعاته وقيمه فى محاولة منها إصابة الخلفية الزكانية لفهمه النشط وتخريبها. وتولستوى فى هذا وريث القرن الثامن

عشر ولا سيما روسو. من هنا يأتى أحيانا تضييق الوعى الاجتماعى المتضارب الذى يحاججه تولستوى حتى حدود وعى أقرب معاصريه، معاصر يومه وليس حقبته. ومن هنا بالتالى التشخيصية المفرطة للحوارية (التى تكاد تكون محاجة دائمًا). ولهذا السبب تحتاج الحوارية، التى نسمعها بوضوح زائد فى تعبيرية أسلوبه، إلى تعليق تاريخى أدبى خاص أحيانا. فنحن لا نعرف مع أى شىء بالضبط يتناغم النغم الأساسى أو يتنافر. مع هذا فالتنافر أو التناغم من مهمة الأسلوب[1]. إلا أن هذه التشخيصية المفرطة (التى تكاد تقترب من تشخيصية المقالة الصحفية الهجائية) لا تسم إلا اللحظات والأصوات الثانوية للحوارية الداخلية فى كلمة تولستوى.

أن الموقف من كلمة الآخر ومن قول الآخر من مهمة الأسلوب كما رأينا فى ظواهر الحوارية الداخلية للكلمة التى درسناها (الداخلية تمييزا لها من الحوار ذى الطابع التأليفى الخارجى). والأسلوب يشتمل عضويا الإشارات التى فى الخارج وتناسب عناصره مع عناصر السياق الآخر. فالسياسة الداخلية للأسلوب (القرن بين العناصر) تتحد بسياسته الخارجية (موقفه من كلمة الآخر). كأنى بالكلمة تعيش على تخوم سياقها هى وسياق الغير.

---

(١) راجع كتاب ب.م إيخنبوم "ليف تولستوى"، الكتاب الأول، لينينغراد ١٩٢٨، حيث يزخر الكتاب بالمعطيات المناسبة وعلى سبيل المثال كشفه عن موضوع الساعة الملح فى قصة تولستوى "سعادة عائلية".

والرد فى أى حوار فعلى يعيش أيضًا مثل هذه الحياة المزدوجة. فهو يُبْنى ويفهم فى سياق الحوار الكامل الذى يتكوّن من أقواله هو (من وجهة نظر المتكلّم) ومن أقوال الآخر (ندّه). ولايمكن انتزاع الردّ من هذا السياق المتداخل المكوّن من كلمات المتكلم وندّه دون أن يفقد الردّ معناه ونغمته. فهو جزء لا يتجزأ من كلّ متضارب.

تبدو ظاهرة الحوارية الداخلية بقدر أو بآخر للعيان فى كل مجالات حياة الكلمة كما قلنا. لكن إذا كانت الحوارية فى النثر الخارج عن الفن (الحياتى اليومى، البلاغى، العلمى) تتمايز عادة فى فعل خاص وتتفتّح فى حوار مباشر أو فى أشكالٍ واضحة أخرى من أشكال الافتراق والمحاجة مع كلمة الآخر معبّرٍ عنها تأليفيا، فالحوارية فى النثر الفنى، والرواية على وجه التخصيص، تخترق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيّرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية. فيصبح التوجه الحوارى المتبادل هنا كأنه حدثُ الكلمة ذاتِها يشيع من الداخل الحياة والدرامية فى كل لحظات هذه الكلمة.

فى معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا تُستخدَم الحوارية الداخلية للكلمة فنيا كما قلنا، فهى لا تدخل فى الموضوع الجمالى للعمل الفنى، وتُخْمَدُ افتعالاً فى الكلمة الشعرية. أما فى الرواية فتصبح الحوارية الداخلية إحدى أكثر لحظات الأسلوب النثرى جوهرية، وتخضع هنا لمعالجة فنية خاصة.

ولا يمكن للحوارية الداخلية أن تصبح القوة الجوهرية المبدعة للشكل إلا حيث يخصب التنوّع الكلامى الاجتماعى الخلافات والتناقضات الفردية، وحيث لا تتردّد الأصداء الحوارية فى قمم معانى الكلمة (كما فى الأجناس البلاغية) بل تنفذ إلى الطبقات العميقة للكلمة وتجعل اللغة ذاتها والرؤية اللغوية (الشكلَ الداخليَّ للكلمة) حواريتين، وحيث ينشأ حوار الأصوات تلقائيا من الحوار الاجتماعى بين "اللغات"، وحيث يأخذ قول الآخر يتردّد كأنه لغة اجتماعية غريبة، وحيث يتحوّل توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين إلى توجّه وسط لغات غريبة اجتماعيًا فى نطاق اللغة القومية الواحدة.

إن الحوارية الطبيعية للكلمة لا تستخدم فنيا فى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق. الكلمة هنا تكتفى بذاتها ولا تفترض أقوالا أخرى خارج حدودها. والأسلوب الشعرى مقطوع الصلة اصطناعًا بأى تفاعل مع كلمة الآخر، بأى تطلّع إلى كلمة الآخر.

كما هو غريب على الأسلوب الشعرى وبنفس القدر أيضًا أى تطلّع إلى لغات الآخرين، إلى إمكانية وجود مفردات أخرى ودلالية أخرى وأشكال نحوية أخرى إلخ وإلى وجود وجهات نظر لغوية أخرى. وعليه فغريب على الأسلوب الشعرى الإحساس بمحدودية لغته وتاريخيتها ومشروطيتها وخصوصيتها الاجتماعية، ولهذا فغريب عليه أيضًا الموقف النقدى، والمتحفِّظ من لغته بوصفها إحدى لغات التنوع الكلامى الكثيرة وما يرتبط بهذا الموقف من تمنّعه عن تسليم ذاته كلها ومعناه كله لهذه اللغة.

وبطبيعة الحال لم يكن ممكنا لأى شاعر وُجد تاريخيا بوصفه إنسانا يحيط به تنوّع كلامى ولغوى حيّ أن يكون هذا الإحساس بلغته وهذا الموقف منها غريبين (بقدر أو بآخر) عليه؛ لكنه لم يكن ممكنا لهذا الإحساس وهذا الموقف أن يجدا لهما مكانا فى الأسلوب الشعرى لعمله دون أن يخلاّ بهذا الأسلوب ودون أن يحيلاه إلى نمط نثرى ويحيلا الشاعر إلى ناثر.

فى الأجناس الشعرية يحقق الوعى الفنى (بمعنى وحدة كل مقاصد المؤلِّف المعنوية والتعبيرية) ذاته تحقيقا كاملاً فى لغته، فهو محايد لها تماما، يعبّر عن ذاته فيها مباشرة وتلقائيا، دون تحفظات ودون تغريب. لغة الشاعر هى لغته، إنه فيها حتى النهاية وبإندماج وثيق بها، يستخدم أى شكل فيها وأى كلمة رأى عبارة تبعًا لمهمتها المباشرة (دون معترِضتيْن إن صح التعبير)، أى بوصفها تعبيرا خالصًا ومباشرًا عن قصده. ومهما يكن من شأن "عذابات الكلمة" التى يعيشها الشاعر ويعانيها أثناء عملية الإبداع، فاللغة فى العمل الذى يبدع أداة طيعة تتكافأ تمامًا وقصدَ المؤلِّف.

اللغة فى العمل الشعرى تحقق ذاتها بوصفها لغة يقينية فوق مستوى الشك وشاملةً. كل ما يراه الشاعر ويدركه ويفكر فيه إنما يراه ويدركه ويفكر فيه بعيون هذه اللغة، وبأشكالها الداخلية، وليس هناك ما يقتضى اللجوء إلى مساعدة لغة أخرى، غريبة للتعبير عنه. لغة الجنس الشعرى عالم بطليموسى واحد ووحيد، لا وجود ولا حاجة لأى شىء خارجه. إن فكرة تعدّد العوالم اللغوية المحمّلة بقدر واحد من المعانى والتعبيرية مرفوضة عضويا بالنسبة للأسلوب الشعرى.

إن عالم الشعر، هما كشف فيه الشاعر من تناقضات ونزاعات لا مخرج منها، منارٌ دائمًا بكلمة واحدة ويقينية. التناقضات والنزاعات والشكوك تبقى فى الموضوع، فى الأفكار، فى مشاعر المعاناة، وباختصار تبقى فى المادة الشعرية. لكنها لا تنتقل إلى اللغة. فى الشعر الكلمةُ حول الشكوك والريب يجب أن تكون كلمة يقينية فوق مستوى الشك والريبة.

إن مسؤولية الأسلوب الشعرى المباشرة والمتساوية عن لغة العمل كله بوصفها لغته، والتضامن الكامل مع كل لحظة من لحظات هذه اللغة وكل نغمة من نغماتها وكل ظلّ من ظلالها، هما المطلب الجوهرى لهذا الأسلوب. إنه يكتفى بلغة واحدة ووعى لغوى واحد. والشاعر لا يستطيع إن يقابل وعيه الشعرى ومقاصده باللغة التى يستخدمها. إذ إنه فيها كاملاً ولهذا لا يستطيع أن يجعلها فى نطاق الأسلوب موضوع إدراك أو فكرة أو موقف. اللغة معطاة له من الداخل فقط، فى عملها القصدى وليس من الخارج، فى خصوصيتها ومحدوديتها الموضوعية. أن القصدية المباشرة المطلقة للغة وقيمتها الكاملة وإظهارهَا الموضوعىَ فى الوقت نفسه (بوصفها واقعًا لغويًا محدودًا من الناحيتين الاجتماعية والتاريخية) أمور متنافية فى حدود الأسلوب الشعرى. ذلك أن وحدة اللغةً ووحدانيتها هما الشرطان الضروريان لتحقيق فردية الأسلوب الشعرى القصدية المباشرة ولتماسكه المونولوجى.

هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن التنوّع الكلامى أو حتى لغات الغير لا يمكن أن تدخل فى العمل الشعرى إطلاقا. الحقيقة أن هذه الإمكانات محدودة: هناك مجال معيّن للتنوّع الكلامى فى الأجناس الشعرية "الوضيعة" فقط (الهجائية، الكوميدية إلخ). ومع هذا بالإمكان دخول التنوّع الكلامى(اللغات الأيديولوجية الاجتماعية الأخرى) حتى فى الأجناس الشعرية الخالصة، وفى المقام الأول فى كلام الشخوص. لكن هذا التنوّع الكلامى هنا ذو علاقة بالموضوع (object)، إنه يُعْرَض بوصفه شيئًا فى حقيقة الأمر، فهو ليس واللغة الفعلية للعمل فى مستوى واحد: إنه حركة (geste) مصوَّرة من حركات الشخص وليس كلمة مصوِّرة. أن عناصر التنوّع الكلامى لا تدخل هنا على قدم المساواة مع اللغة الأخرى، اللغة التى تحمل وجهات نظرها الخاصة والتى يمكنك أن تقول بها شيئا لا تستطيع قوله بلغتك، بل على قدم المساواة مع الشىء المصوَّر. ذلك أن الشاعر يتكلم بلغته، بل على الشىء الغريب. فهو لا يلجأ أبدا، كى ينير عالم الآخرين، إلى لغة الآخرين بوصفها اللغة الأنسب لهذا العالم. أما الناثر كما سنرى فيحاول التكلم بلغة الآخرين حتى على ما يخصه هو (باللغة غير الأدبية للرواية أو ممثل فئة أيديولوجية اجتماعية معينة على سبيل المثال)، وكثيرًا ما يقيس عالمه بمقاييس الغير اللغوية.

وجراء المتطلّبات التى تبيّناها، كثيرا ما تصبح لغة الأجناس الشعرية حيثما تقترب هذه الأجناس من مداها الأسلوبى الأقصى[1]، لغةً مستبدة، عقائدية ومحافظة، منغلقة على تأثير اللهجات الاجتماعية الخارجة عن الأدب. ولهذا السبب بالذات تصبح واردةً وممكنة على أرضية الشعر. هذه الفكرةُ "اللغة الشعرية الخاصة"، "لغةِ آلهة الشعر وسدنته" إلخ. ومما له دلالته الخاصة أن الشاعر، إذ يرفض لغة أدبية ما، يحلم فى أغلب الأحيان باصطناع لغة شعرية جديدة خاصة بدلاً من استخدام اللهجات الاجتماعية المتاحة والقائمة فعلا. أن اللغات الاجتماعية تتعلق بالموضوع – الشيء وذات خصوصية مميِّزة، محدّدةٌ إجتماعيا ومحصورة مكانيا، أما لغة الشعر المنشأة اصطناعًا فستكون لغة قصدية صريحة لا يخالطها شك أو ريبة، واحدةً ووحيدة. وعلى سبيل المثال حين أخذ الناثرون الروس يبدون اهتمامًا فريدا باللهجات والسكاز فى بداية القرن العشرين، كان الرمزيون (بلمونت وف. إيفانوف) ثم المستقبليون يحلمون بإنشاء "لغة خاصة بالشعر"، بل قاموا بمحاولات لإنشاء لغة كهذه (محاولات خليبنيكوف).

إن فكرة لغة واحدة ووحيدة خاصة بالشعر فلسفة طوباوية مميّزة للكلمة الشعرية، يقوم فى أساسها الشروط والمتطلبات الفعلية للأسلوب الشعرى المكتفى بلغة واحدة ذات قصدية مباشرة ترى إلى اللغات

---

(١) نحن نصف دائما المدى الأمثل للأجناس الشعرية بطبيعة الحال. أما فى الأعمال الفعلية فبالإمكان وجود مستويات نثرية جوهرية، بوجود أنواع هجينة متعددة من هذه الأجناس تنتشر خاصة فى عصور تغير اللغات الأدبية الشعرية.

الأخرى (المحكية، العملية، النثرية إلخ) علـــى أنهـــا تنـــصبّ علـــى الموضوع – الشيء ولا تساويها إطلاقا[1].

إن اللغة، بوصفها الوسط المشخص الحى الذى يعيش وعى فنّان الكلمة فيه، لا تكون واحدة أبدا. أنها واحدة فقط بوصفها نظاما صرفيًا نحويًا لأشكال معيارية مأخوذًا بمعزل عـــن التـــأويلات والإدراكـــات الأيديولوجية المشخصة التى يزخر بها. وعن الـــصيرورة التاريخيـــة المستمرة للغة الحية. أن الحياة الاجتماعية الحية والصيروة التاريخيـــة تخلقان فى نطاق اللغة القومية، الواحدة نظريا، تعدّدية عوالم مشخـــصة ومنظورات أيديولوجية كلميـــة واجتماعيـــة مغلقـــة، وضـــمن هـــذه، المنظورات المختلفة تمتلئ العناصر المجـــرّدة الواحـــدةٌ فـــى اللغـــة بمضامين قيمٍ ومعان مختلفة وبايقاعات مختلفة.

واللغة الأدبية نفسها – محكيّةٌ وكتابية – وإن كانت واحدة ليس من حيث سماتها اللغوية العامة المجردّة وحسب، بل من حيث أشـــكال إدراك هذه اللحظات المجردّة، هى لغة مفككة ومتنوعـــة كلاميـــا فـــى جانبها المتصل بالمعنى المشخص والتعبيرى للموضوع.

هذا التفكك تحكمه قبل كل شيء البنيـــة العـــضوية للأجنـــاس. فبعض لحظات اللغة (المفرادتية، الدلالية، النحوية أو غيرهـــا) تلـــتحم التحامًا وثيقًا بالتطلّع القصدى والنظام النبروى العام لهـــذا الجـــنس أو ذاك: جـــنس الخطابـــة أو الأدب الاجتمـــاعى أو الـــصحافة أو أدب الصحفيين أو الأدب الرخيص (رواية البولفار مثلا) وأخيـــرًا أجنـــاس

---

(١) هكذا كانت وجهة نظر اللغة اللاتينية فى اللغات القومية فى القرون الوسطى.

الأدب الكبير المختلفة، فتكتسب بصمة هذه الأجناس الخاصة: تشاركها وجهات نظرها الخاصة ومقارباتها وأشكال تفكيرها والفروق بينها ونبراتها الخاصة.

ويضاف إلى تفكك اللغة حسب الأجناس تفكك آخر يتوافق مع الأول حينا ويختلف عنه حينا آخر هو تفكك اللغة مهنيًا (بالمعنى الواسع للكلمة): فهناك لغة المحامى والطبيب والتاجر والسياسى والمعلم إلخ. هذه اللغات لا تتميزّ بمفرداتها وحسب طبيعة الحال، بل تغيّر فى أشكال معينة من التوجه القصدى، ومن الإدراك والتقويم المشخصين. ولغة الكاتب (الشاعر، الروائى) نفسها يمكن اعتبارها أرغة إلى جانب أرغات أخرى.

ما يهمنا هنا هو الجانب القصدى فى تفكك "اللغة العامة"، أى الجانب المتعلق بالموضوع فى معناه وتعبيريته. ذلك أن ما يتفكك ويتمايز ليس لقوام الألسنى المحايد للغة، بل إمكاناتها القصدية هى التى تنتهب: فهى تتحقق فى إتجاهات معينة، وتمتلئ بمضمون معين، وتتشخص وتتعيّن، وتتشرّب بتقويمات مشخصة وتندغم مع موضوعات معينة وآفاق تعبير معينة سواء من حيث الجنس الأدبى أو المهنة. لغات الأجناس والأرغات المهينة هذه هى، من داخل هذه الآفاق أى بالنسبة إلى المتكلّمين أنفسهم، قصدية صريحة أى معبِّرة تعبيرا مباشرًا وكاملا، أما من الخارج، أى لمن هم خارج هذا الأفق القصدى، فيمكن أن تكون ذات خصوصية وصفية أو تلوينية إلخ. المقاصد التى تخترق هذه اللغات تثخن بالنسبة لغير المشاركين فى الأفق القصدى، تصبح تقييدات معنوية تعبيرية بالنسبة لهم، تثقل عليهم الكلمة وتغرّبها عنهم، وتعسّر عليهم الكلمة فى استخدامها القصدى المباشر غير المتحفظ.

لكن الأمر أبعد من أن يُستنفَد بالتفكك الجنسى والمهنى للغة الأدبية العامة. فمع أن اللغة الأدبية فى نواتها الأساسية كثيرًا ما تكون متجانسة إجتماعيًا بوصفها اللغة المحكية والكتابية لفئة اجتماعية مسيطرة، إلاّ أنه يتوفر فيها دائما حتى فى هذه الحالة قدر من التباين الاجتماعى والتفكك الاجتماعى يمكن أن يصبح فى غاية الحدّة فى بعض الحقب: هذا التفكك الاجتماعي يمكن أن يتطابق فى حالة أو أخرى والتفكك الجنسى أو المهنى، لكنه فى حقيقة الأمر تفكك قائم بذاته ومتميّز بطبيعة الحال.

أن التفكك الاجتماعى محكوم أيضًا وقبل أى شىء باختلاف الآفاق المعنوية والتعبيرية الموضوعات، أى إنه يتبدّى فى الاختلافات النمطية لإدراك عناصر اللغة وإبرازها ويمكنه ألاّ يخلّ بالوحدة اللهجوية اللغوية المجردّة للغة الأدبية العامة.

ثم إى نظرة قيمة إجتماعيًا إلى العالم تملك القدرة على نهب الإمكانات القصدية للغة عن طريق تحقيقها تحقيقا مشخصا خاصًا ومتميزًا. فالإتجاهات (الفنية وسواها) والحلقات والمجلاّت وبعض الصحف وحتى بعض الأعمال الهامة وبعض الأفراد يملكون القدرة كلّ بقدر ما أوتى من أهمية اجتماعية على تفكيك اللغة بإثقالهم كلماتها وأشكالَها بنواياهم ونبراتهم النموذجية الخاصة، وبهذا يغرّبونها إلى حدّ ما عن الاتجاهات والأحزاب والأعمال الأخرى والأشخاص الآخرين.

إن أى كلام قيّم إجتماعيا يملك القدرة علـــى التـــأثير بمقاصـــده تأثيرًا قد يستمرّ طويلا ويصيب دائرة واسعة فى لحظات اللغة المقحمة فى سياق اندفاعته المعنوية والتعبيرية، إذ يفرض على هذه اللحظـــات فروقا معينة فى المعنى وتدّرجاتٍ معينة فى القيم؛ وهكـــذا يمكنـــه أن ينشىء الكلمة الشعار والكلمة التيمة والكلمة الثناء إلخ.

ولكل جيل فى كلِ فئة اجتماعية فى كل لحظة تاريخية من حياة الكلمة الأيديولوجية لغتُه. زد على ذلك أن لكل عمرٍ، فى الواقع، لغتـــه ومفرداته ونظام نبراته الخاص التى تتغيرّ تبعا للـــشريحة الاجتماعيـــة وللمنشأة التعليمية (فلغة طالب المدرسة الحربية ولغة طالـــب الثانويـــة ولغة طالب المعهد العلمى لغات مختلفة) ولعوامل التفكـــك الأخـــرى. وهذه كلها لغات نمطية إجتماعيًا مهما كانت دائرتها الاجتماعية ضيقة. وحتى الأرغة العائلية يمكن أن تكون الحد الاجتماعى للغة. مثال ذلـــك أرغة آل إيرتينيف اللتى صورّها تولستوى بكل ما فيها مـــن مفـــردات خاصة ونظام نبرات خاص متميز.

وأخيرًا، تتعايش فى كل لحظة لغاتُ حقب وفترات مختلفة مـــن حقب الحياة الأيديولوجية الاجتماعية وفتراتها. بل توجد أيـــضًا لغـــاتُ أيّام: فيومنا وأمسنا السياسى والأيديولوجى الاجتماعى لـــيس بينهمـــا، بمعنى ما، لغة مشتركة؛ ولكل يوم وضعه الاجتمـــاعى الأيـــديولوجى المعنوى ومفرداته ونظام نبراته وشعاره وكلماته فى الشتم والثنـــاء. إن الشعر يفقد الأيامَ وجهها فى اللغة. أما النثر كما سنرى فكثيرًا ما يفرّق بينها عمدًا وبحساب، ويجسدّها فى ممثلين من لحم ودم ويواجه واحدهم بالآخر فى حوارات روائية لا مخرج منها.

وهكذا فاللغة فى كل من لحظات وجودها التاريخى متنوعة كلاميا: إنها التعايش مجسدا بين تناقضات الحاضر والماضى الاجتماعية الأيديولوجية، بين مختلف حقب الماضى، وبين مختلف فئات الحاضر الأيديولوجية الاجتماعية، بين الاتجاهات والمدارس والحلقات إلخ. "ولغات" التنوّع الكلامى هذه تتلاقح بأشكال مختلفة مشكلةً "لغات" جديدة نمطية اجتماعيًا.

إلا أن بين "لغات التنوع هذه كلها إختلافات منهجية جدّ عميقة: ذلك أنه يقوم فى أساسها مبادىء فرز واشتقاق متباينة تماما (المبدأ الوظيفى فى بعض الحالات، مضمون الموضوع فى حالات ثانية. المبدأ اللهجوى الاجتماعى في حالات ثالثة). ولهذا السبب نرى أن هذه "اللغات" لا تنفى إحداها الأخرى، بل تتقاطع معها بصورمختلفة (اللغة الأوكرانية، لغة القصيدة الملحمية، لغة الرمزية المبكرة، لغة الطالب، لغة جيل الأطفال، لغة المثقف الصغير، لغة نصير النيتشوية إلخ). حتى ليبدو أحيانا أن كلمة "اللغة" تفقد فى هذه الحالة أى معنى، إذ ليس هناك مستوى واحد، على ما يظهر، يمكن أن تلتقى فيه كل هذه اللغات.

لكن هذا المستوى الواحد الذى يبرّر مقارناتنا موجود فعلا: ذلك أن كل لغات التنوّع الكلامى، أيّا كان المبدأ القائم فى أساس تمايزها وانفرادها، هى وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشكال من أشكال وعيه بالكلمة، ومجالات خاصة من مجالات رؤية الموضوعات فى معانيها وقيمها. وبوصفها كذلك يمكن أن تقارن إحداها بالأخرى، وأن تكمل

إحداها الأخرى وتناقض إحداها الأخرى وترتبط بـــالأخرى حواريـــا. ويمكنـها، بوصفها كذلك، أن تلتقى وتتعايش فى وعى الناس، وفى المقام الأول فى الوعى الإبداعى للروائى الفنان. وبما هى كذلك فهى تعـــيش فعلا تكافح وتتشكل فى التنوع الكلامى الاجتماعى. ولهذا السبب يمكن لهذه اللغات جميعا أن تنتظم فى مستوى واحد هو مستوى الرواية التى يمكنها أن توحدّ فى ذاتها أسلبات المحاكاة الساخرة للغـــات الأجنـــاس الأدبية، ومختلف أنواع أسلبة وعرض لغـــات المهـــن، والاتجاهـــات، والأجيال، واللهجات الاجتماعية إلخ (مثال ذلك ما نجده فـــى الروايـــة الفكاهية الإنكليزية). هذه اللغات كلها يمكن للروائى أن يشركها بهـــدف توزيع موضوعاته أوركسترا ليا والتعبير عن نواياه وأحكامـــه تعبيـــرا مواربا (غير مباشر).

ولهذا السبب ترانا نبرز طوال الوقت اللحظة المعنوية والتعبيرية للموضوع أى اللحظة القصدية بوصفها القوّة المفككة والممـــايزة للغـــة الأدبية العامة، وليس السمات الألسنية (تلاويـــن المفـــردات، الفـــروق الثانوية فى الدلالة إلخ) للغات الأجناس الأدبية والأرغات المهنية إلـــخ. فما تلك السمات سوى ترسّبات متصلِّبة إن صح التعبيـــر مـــن عمـــل القصد، ليست سوى علامات متروكة على طريق العمل الحىّ للقـــصد، لتأويل الأشكال اللغوية العامة. هذه الـــسمات الخارجيـــة، الملاحَظَـــة والمثبتة ألسنيا، لا يمكنها هى نفسها أن تُفْهم وتدرس دون فهم تأويلهـــا القصدى.

إن الكلمة تعيش خارج ذاتها، فى توجهها الحى إلى الموضوع؛ فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلاّ جثة الكلمة عاريةً لا نستطيع أن نعرف منها شيئا لا عن وضع الكلمة الاجتماعى ولا عن مصير حياتها. إن دراسة الكلمة فى ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلى المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به.

إننا حين نقدّم الجانب القصدى لتفكك اللغة الأدبية، نستطيع أيضًا، كما قلنا سابقًا، وضع ظواهر غير متجانسة منهجيّاً كاللهجات المهنية والاجتماعية والنظرة إلى العالم والمؤلفات الفردية فى صفّ واحد، إذ فى الجانب القصدى منها يقوم ذلك المستوى المشترك الذى يمكنها أن تتقابل فيه وتتقابل حواريا. القضية كل القضية أن قيام علاقات حوارية (أصيلة) بين اللغات، أيًا كانت هذه اللغات، أمر ممكن، أى أنه يمكن إدراك هذه "اللغات" على أنها وجهات نظر فى العالم. ومهما يكن من اختلاف وتباين القوى الاجتماعية التى تنتج عملية التفكيك هذه (سواء كانت المهنة أو الاتجاه الأدبى أو الجنس الأدبى، أو الشخصية الفردية) فإن العملية نفسها تتلخص بإشباع اللغة إشباعًا مديدًا (نسبيًا) وقيمًا اجتماعيًا (جماعيا) بمقاصد ونبرات معينة (وبالتالى مقيِّدة).

وبقدر ما يكون هذا الإشباع المفكِّك أطول ديمومة والدائرة الاجتماعية التى يشملها أوسع، وبالتالى بقدر ما تكون القوة المحدثة لعملية تفكيك اللغة جوهرية، تكون تلك الآثار، تلك التغيّرات الألسنية

فى سمات اللغة (الرموز الألسنية) التى تبقى فى اللغة نتيجة عمل هـذه القوة – من الفروق الدلالية الثابتة (والاجتماعية بالتالى) وحتى السمات اللهجوية الحقيقية (الصوتية والصرفية وغيرها) التى تمكننا من القـول بتشكل لهجة اجتماعية متميزة فعلا – تكون تلك الآثـار أكثـر حـدّة ورسوخًا.

ونتيجة عمل كل هذه القوى المفككة لا تبقى فى اللغة أية كلمات وأشكال محايدة "لا تخصّ أحدا": فاللغة كلها تبدو متنازَعَـة، مخترقـة بالمقاصد ومشبعة بالنبرات. اللغة بالنسبة إلى الوعى الذى يعيش فيهـا ليست نظام أشكال معيارية مجرّدا، بل رأيا متـضاربا مشخّـصا فـى العالم. الكلمات كلها تفوح منها رائحة المهنة، الجنس أو الاتجاه الأدبى، الحزب، عملٍ معيّن، أنسان معين، جيل معين، عمر معين، يوم معين، ساعة معينة، كل كلمة تفوح منها رائحة السياق والسياقات التى عاشت فيها هذه الكلمة حياتها المتوترة إجتماعيا؛ كل الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد؛ فى الكلمة لا مفرّ من الفروق السياقية (المتصلة بالأجنـاس والاتجاهات والأفراد).

وفى حقيقة الأمر أن اللغة بوصفها واقعًا اجتماعيا حيًا مشخصا، بوصفها رأيًا متضاربًا، تقع بالنسبة إلى وعى الفرد عند تخومه وتخوم الآخرين، كلمة اللغة كلمة نصف غريبة، إنها لا تصبح كلمة المتكلّم إلاّ حين يملؤها هذا بقصده، إلاّ حين يتملكها ويزجّها فى اندفاعته المعنوية والتعبيرية. وحتى لحظة الامتلاك هذه، الكلمة لا تكون فى لغة محايدة وعديمة الشخصية (فالمتكلّم لا يأخذ الكلمة من القاموس!) بل على شفاه

الآخرين، فى سياقات الآخرين وفى خدمة مقاصد الآخرين: من هنا يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته. لكن ليست كل الكلمات تنصاع بقدر واحد من السهولة واليسر لأىّ كان كى يتملكها ويتأثر بها: بعض الكلمات تقاوم بعناد، وبعضها الآخر يبقى غريبا، ذا وقع غريب بين شفتى المستأثر به، لا يمكنه الاندماج فى سياقه وبالتالى يسقط منه؛ كأن هذه الكلمات تضع نفسها رغم إرادة المتكلّم بين معترضيين. اللغة ليست وسطا محاديًا ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلِّم القصدية، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين. وتملّك شخص ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة.

انطلقنا حتى الآن من افتراض وحدة ألسنية مجرّدة (لهجوية) للغة الأدبية. لكن اللغة الأدبية بالذات أبعد من أن تكون لهجة مغلقة. فبين اللغة الأدبية الحياتية المحكية واللغة الأدبية المكتوبة يمكن تبيّن حدود على قدر أو آخر من الوضوح. والفروق بين الأجناس الأدبية كثيرًا ما تتطابق مع الفروق اللهجوية (الأجناس الرفيعة مع اللهجات الكنسية السلافية، والوضيعة المحكية مع أجناس القرن الثامن عشر على سبيل المثال)؛ وأخيرًا يمكن لبعض اللهجات أن تأخذ وضعًا شرعيًا فى الأدب، وبهذا تندمج إلى حدّ ما فى اللغة الأدبية.

وبدخول اللهجات الأدب واندماجها فى اللغة الأدبية تفقد بطبيعة الحال على أرضية اللغة الأدبية صفتها كنظم لغوية اجتماعية منغلقة، فتتشوّه وتكف، فى واقع الأمر، عن كون ما كانته لوصفها لهجات. لكن هذه اللهجات بدخولها اللغة الأدبية واحتفاظِها فيها بلدانتها اللغوية

اللهجوية، بلغتها المغايرة، تشوّه، من ناحية أخرى، اللغة الأدبية ذاتها، فتكف هذه بدورها عن كون ما كانته سابقا أى نظاما لغويا اجتماعيا مغلقا. أن اللغة الأدبية، كالوعى اللغوى للمثقف ثقافة أدبية الملازم لها، ظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة؛ إذ إن التضارب القصدى فيها (والموجود فى أى لهجة مغلقة) يتحول إلى تنوّع لغات؛ إنه ليس لغة بل حوار لغات.

إن اللغة الأدبية القومية لشعب ذى ثقافة نثرية متطورة، ولا سيما روائية، وتاريخ كلمة أيديولوجية غنىّ ومتوترٍ هى، فى الواقع عالم أصغر لا يعكس فقط العالم الكبير للتنوّع الكلامى القومى بل الأوروبى أيضًا. إن وحدة اللغة الأدبية ليست وحدة نظام لغة واحد مغلق، بل وحدة عميقة الخصوصية "للغات" تماست فيما بينها ووعت إحداها الأخرى (وإحدى هذه اللغات هى اللغة الشعرية بالمعنى الضيق). وفى هذا خصوصية الإشكالية المنهجية للغة الأدبية.

إن الوعى اللغوى الاجتماعى الأيديولوجى المشخّص إذ يصبح نشطا بشكل خلاّق، أى نشطا من الناحية الأدبية، يجد نفسه محاطًا بتنوع كلامى وليس بلغة واحدة وحيدة فوق مستوى الشك والخلاف. أن الوعى اللغوى النشط أدبيا كان يجد فى كل زمان ومكان (وفى كل عهود الأدب التى نعرفها تاريخيا) "لغات" وليس لغة. كان يجد نفسه أمام ضرورة اختيار اللغة. وكان فى كل خطاب كلمى أدبى يتوجه بنشاط فى التنوّع الكلامى، ويتخذ فيه موقعا، ويختار "اللغة". وحده

الإنسان الذى يبقى فى إطار حياته اليومية المغلقة، والمحرومة من الكتابة والفاقدة أى معنى، الذى يبقى بمعزل عن كل دروب الصيرورة الاجتماعية الأيديولوجية، يمكنه ألاّ يحس بهذه الفاعلية اللغوية الاصطفائية وبوسعه بالتالى أن يبقى على اطمئنانه واسترخائه فى يقينية لغته وحتميتها.

لكن حتى مثلُ هذا الإنسان لا يتعامل، فى الواقع، مع لغة واحدة، بل مع لغات. لكن مكان كلّ من هذه اللغات ثابت متأصل وفوق الشك، وانتقاله من لغة إلى أخرى محتّم سلفا وغير واعٍ كانتقاله من غرفة إلى أخرى. فهذه اللغات لا تتصادم فيما بينها فى وعيه، وهو لا يحاول الوصل بينها، كما لا يحاول النظر إلى لغة بعين لغة أخرى.

وهكذا كان الفلاّح الأمى البعيد كل البعد عن أى مركز، والغارق بسذاجة فى حياة الجمود والثبات التى لا يمكن أن تتزعزع فى وعيه، يعيش فى دعّة نظم لغوية فى آن: كان يصلى لربه بلغةٍ (اللغة السلافية الكنسية)، وينشد الأغانى بثانية، وفى أسرته يتكلم ثالثة، وحين بدأ يملى على المتعلّم التماسًا لتقديمه إلى مركز المنطقة حاول التكلم برابعة (بلغة رسمية سليمة، لغة العرائض). لكن هذه كلها لغات مختلفة حتى من وجهة نظر سماتها الاجتماعية اللهجوية المجرّدة. إلا أن هذه اللغات كلها لم تكن مترابطة فيما بينها حواريا فى وعى الفلاح اللغوى؛ كان ينتقل من لغة إلى أخرى دون تفكير أو رويّة، كان ينتقل بشكل آلى: فكل لغة فوق الشك فى مكانها، ومكان كلّ منها أكيد، لا شك فيه.

فالفلاّح لم يكن قد تعلّم بعد النظر إلى اللغة (وعالم الكلمات المقابل لها) بعيني اللغة الأخرى (إلى لغة حياته اليومية وحياة عالمه بعيني لغة الصلاة أو الأغنية – وبالعكس)(١).

وما أن بدأت الإنارة النقدية المتبادلة بين اللغات في وعي فلاحنا، وما أن تبين أن هذه اللغات ليست مختلفة وحسب، بل متناقضة أيضا، وأن النظم الأيديولوجية ومقاربات العالَم المرتبطة ارتباطًا وثيقا بهذه اللغات لا تستقر الواحدة إلى جانب الأخرى بسلام بل تناقضها، حتى انتهت يقينية هذه اللغات وحتميتها المسبقة، وبدأ التوجه الاصطفائي النشط في وسطها.

لغة الصلاة وعالمُها، لغة الأغنية وعالمها، لغة العمل والحياة اليومية وعالمها، لغة مركز المنطقة وعالمها الخاصان، لغة عامل المدينة القادم في إجازة وعالمُه الجديدان – كل هذه اللغات والعوالم أخذت تخرج بعد وقت قصير أو طويل من حالة التوازن الهادئ والميت وتكشف عن تناقضها.

إن الوعي اللغوي النشط أدبيا يجد بطبيعة الحال تعدّدا كلاميا أشد عمقًا وتنوّعًا في داخل اللغة الأدبية كما في خارجها. من هذه الحقيقة الأساسية يجب أن تطلق أي دراسة جوهرية للحياة الأسلوبية للكلمة. ذلك أن طابع التنوّع الكلامي الموجود سابقا ووسائل التوجه فيه تحكم الحياة الأسلوبية المشخصة للكلمة.

---

(١) نحن هنا نبسط الأمر قصدا: فالفلاح كان يعرف إلى حد ما كيف يصنع هذا، وكان يصنعه.

إن الشاعر محكوم بفكرة اللغة الواحدة والوحيدة القـول الواحـد المغلق مونولوجيا. وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التى يتعامل معها. وهذا ما يحدّد وسائل توجه الشاعر فى التنوّع الكلامى الفعلـى. على الشاعر امتلاك لغته امتلاكا شخصيا كاملا وتحمّل مسؤولية واحدة متساوية عن كل لحظة من لحظاتها وإخضاعها كلها لمقاصده ومقاصده وحدها. وعلى كل كلمة التعبير تعبيرًا تلقائيـا ومباشـرًا عـن قـصد الشاعر؛ يجب ألاّ تكون هناك مسافة بـين الـشاعر وكلمتـه. عليـه الانطلاق من اللغة بوصفها كلاًّ قصديا واحدا: فليس لأى تفكك أو تنوّع كلامى ناهيك عن التنوّع اللغوى أن يكون له أى انعكاس جوهرى فـى العمل الشعرى.

وفى سبيل ذلك يجرّد الشاعر الكلمات من المقاصد الغريبة، ولا يستخدم الكلمات والأشكال، حين يستخدم هذه الكلمـات والأشـكال، إلاّ بحيث تفقد صلتها بطبقات قصدية معينة من طبقات اللغـة وسـياقات معينة فيها. فليس لأى كان أن يحس وراء كلمـات العمـل الـشعرى بالصور النموذجية لموضوعات الأجناس الأخرى (اللهـم إلا صـور الجنس الشعرى الموجود بين يديه) ولا للمهن والاتجاهات (إلاّ اتجـاه الشاعر نفسه) ولا للنظرات إلى العالم (إلا نظـرة الـشاعر الواحـدة والوحيدة)، ولا بصور المتكلّمين الفرديـة والنموذجيـة ولا أسـاليبهم الكلامية ونبراتهم النموذجية. كل ما يدخل العمل عليه أن يغـرق فـى

الليتيه[*]، أن ينسى حياته السابقة فى السياقات الأخرى: اللغة لا تستطيع أن تتذكر إلاّ حياتها فى السياقات الشعرية (وبعضُ التذكرات المبهمة المشخصة ممكن هنا).

وبطبيعة الحال هناك دائمًا حلقة محدودة من السياقات التى تتفاوت فى تشخيصيتها والتى يجب على العلاقة بها أن يُحَسّ بها عن قصد فى الكلمة الشعرية. لكن هذه السياقات معنوية خالصة وذات نبرة مجرّدة إن صح التعبير. أما هذه السياقات من حيث اللغة فهى عديمة الشخصية أو، على أى حال، يجب ألاّ يُحسّ خلفها بخصوصية لغوية مشخصة باللغة، أو بطريقة كلام معيّنة إلخ. كما يجب ألا يطلّ من ورائها أى وجه لغوى نمطى اجتماعيا (وجه الراوية المحتمل). ففى كل مكان ليس هناك إلاّ وجه واحد هو الوجهُ اللغوى للمؤلِّف المسؤول عن كل كلمة مسؤوليته عن كلمته هو. ومهما يكن من شأن تعدّد وتنوّع الخيوط والتداعيات والإشارات والتلميحات والمطابقات المعنوية والنبروية التى تصدر عن كل كلمة شعرية، فهى كلها تتكافأ وتتناسب مع لغة واحدة ومنظور واحد، وليست تتكافأ وتتناسب مع سياقات اجتماعية متباينة. زد على ذلك أن حركة الرمز الشعرى (تطوير الاستعارة على سبيل المثال) يفترض تحديدًا وحدة اللغةِ المتطابقة

(*) الليتيه فى الأساطير اليونانية نهر الجحيم ومعناه الحرفى "النسيان".

تطابقا مباشرًا وموضوعَها. ولو افترضنا أن التباين الكلامى الاجتماعى دخل العمل وفكك لغته، فلن يكون من شأن ذلك إلا جعل التطور الطبيعى للرمز فيه وحركتِه أمرا مستحيلا.

والإيقاع فى الأجناس الشعرية نفسُه لا يساعد أيضًا على أى تفكيك جوهرى للّغة. فالإيقاع بإشراكه كلَّ لحظة إشراكًا مباشرًا فى النظام النبروى للكلّ (من خلال الوحدات الإيقاعية الأقرب) يخنق فى المهد تلك العوالم والوجوه الكلامية الاجتماعية الموجودة بالقدرة فى الكلمة: وعلى أى حال يرسم لها حدودًا معينة، ولا يمكنها من التطوّر والتجسد ماديا. فهو بهذا يعزّز ويضيّق على نحو أقوى وحدةَ مستوى الأسلوب الشعرى واللغةِ الواحدِة المصادَرةِ بهذا الأسلوب وانغلاقهما.

وما نشوء الوحدة المتوترة للغة فى العمل الشعرى إلا نتيجة هذا العمل الدؤوب على تخليص كل لحظات اللغة من نوايا الغير ونبراته وعلى محو كل آثار التنوّع الكلامى واللغوى. هذه الوحدة يمكن أن تكون ساذجة وموجودة فى حقب نادرة جدًا من حياة الشعر فقط، حين لا يتعدّى الشعر حدود الدائرة الاجتماعية المنغلقة على نفسها بسذاجة، الواحدِة التى لما تتباين ولمّا تتفكك أيديولوجيتها ولغتها فعلا. أما نحن فنشعر عادةً بذلك التوتر العميق والواعى الذى تبذله لغة العمل الشعرية الواحدة فى نهوضها من فوضى التنوّع الكلامى واللغوى للغة الأدبية الحية المعاصرة لها.

هكذا يصنع الشاعر. أما الناثر الروائى (وأى ناثر تقريبا) فيسلك طريقا آخر تماما. إنه يحتفى فى عمله بالتنوع الكلامى واللغوى للغة الأدبية والخارجة عن الأدب، فلا يضعفه بل على العكس يعمل على تعميقه (إذ إنه يساعده على إدراك ذاته إدراكا متمايزا). وعلى تفكك اللغة هذا، على تنوّعها الكلامى وحتى اللغوى إنما يبنى أسلوبه مع الاحتفاظ إلى هذا كله بوحدة شخصيّته الإبداعية وبوحدة أسلوبه (وهى وحدة من نمط آخر فى حقيقة الأمر).

الناثر لا يخلّص الكلمات من المقاصد والأصوات الغريبة عنه، ولا من بذور التنوّع الكلامى الاجتماعى فيها، ولا يزيح الوجوه اللغوية والطرق الكلامية (أى شخوص الرواة المحتملين) التى تتراءى وراء كلمات اللغة وأشكالها، بل يصفّ كل هذه الكلمات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة المعنوية النهائية لعمله ومن مركز قصده الخاص.

لغة الناثر تتوضع على درجات متفاوتة فى قربها أو بعدها من المؤلِّف ومن رأيه الأخير: بعض لحظات اللغة يعبر مباشرة وتلقائيا (كما فى الشعر) عن مقاصده المعنوية والتعبيرية، وبعضها الآخر يعكسها بشكل موارب؛ إنه لا يتضامن مع هذه الكلمات تضامنا كاملا فتراه يضفى عليها نبرة خاصة، نبرة فكاهة أو سخرية أو محاكاة

ساخرة إلخ[1]؛ وبعضها الثالث يقع على مسافة أبعد من رأيه الأخير ويعكس بحدّة أكبر مقاصده؛ وهناك أخيرًا ورابعًا كلمات محروقة نهائيًا من أى مقصد من مقاصد المؤلِّف، لذلك تراه يعرضها كشيء كلامى خاص، فهى خارجه (خارج المؤلف) تماما. ولهذا فتفكك اللغة على اختلافه – التفكك من حيث الجنس أو المهنة أو التفكك الاجتماعى بالمعنى الضيق أو من حيث النظرة إلى العالم أو الاتجاه أو الفرد – وتنوّعها الكلامى واللغوى (اللهجات) الاجتماعى يتنسقان فى الرواية، حين يدخلانها، بطريقتهما الخاصة ويصبحان نظاما فنيا متميزا يوزّع قصد الكاتب من حيث هو موضوع توزيعًا أوركستراليا.

وهكذا يمكن للناثر أن يفصل نفسه عن لغة عمله الفنى، وبقدر أو بآخر، عن مختلف طبقاتها ولحظاتها. إنه يستطيع استخدام اللغة دون أن يمنحها ذاته كاملة، فهو يتركها نصف غريبة أو غريبة تماما، لكنه يجعلها، مع هذا، تخدم مقاصده فى نهاية المطاف. المؤلِّف لا يتكلّم اللغة التى يفصل نفسه عنها بقدر أو بآخر، بل كأنما يتكلم من خلال لغة ثخنتْ قليلا وتشيأت وتغربت عنه قليلا.

الناثر الروائى لا يخلّص مقاصد الغير من لغة عمله المتنوعة فى أنماطها الكلامية، ولا يهدم المنظورات الأيديولوجية الاجتماعية (العوالمَ الكبيرة والصغيرة) التى تتكشف وراء لغات التنوّع اللكلامى،

---

(١) أى إن الكلمات، إذا فهمت على أنها كلمات مباشرة، ليست كلماته، لكنها كلماته بوصفها منقولة بلهجة ساخرة، معروضة إلخ أى بوصفها مفهومة من مسافة مناسبة.

بل يدمجها فى عمله. الناثر يستخدم الكلمات المأهولة بمقاصد اجتماعية غريبة، ويجعلها فى خدمة نواياه الجديدة، يجعلها تخـدم سـيدا ثانيـا، جديدا. ولهذا فمقاصد الناثر تنعكس منكسرة وبزوايا مختلفة تبعا للغات التنوع الكلامى العاكسة من حيث غرابتها الاجتماعيـة الأيديولوجيـة، وثخانتها، وشيئيتها.

إن توجه الكلمة وسط أقوال الآخرين ووسط لغات الآخرين وكلّ ما يرتبط بهذا التوجه من ظواهر وإمكانات خاصة يكتسب فى الأسلوب الروائى معنى فنيا. فتعدّد الأصوات والتنوع الكلامى يدخلان الروايـة وينتظمان فيها فى نظام فنى متماسك. وفى هذا الخـصوصية المميـزة للجنس الروائى.

والأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الراوئى هذه لا يمكن أن تكون إلاّ الأسلوبية السوسيولوجية. فالحواريـة الاجتماعيـة الداخليـة للكلمة الروائية تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعى المشخص الـذى يحكم بنيتها الأسلوبية كلها، "شكلَها" "ومضمونَها"، ويحكمها إلـى هـذا ليس من الخارج، بل من الداخل؛ ذلك أن الحوار الاجتماعى يتردّد فى الكلمة ذاتها، فى لحظاتها كلها ما اتصل منها "بالمضمون" وما اتـصل منها "بالشكل" نفسه.

إن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها. وبذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة، الصلبة التى لا تدرج فى الحوار. فيتغلغل الحوار بالتالى إلى أعماق الجزيئات وأُخيرًا إلى أعماق الذرّات فى الرواية.

الكلمة الشعرية اجتماعية بطبيعة الحال، لكن الأشكال الشعرية تعكس العمليّات الاجتماعية الأطول مدى، أو قل نزعات الحياة الاجتماعية على مدى قرون. أما الكلمة الروائية فردّ فعلها على أصغر وأقل تطور أو اهتزاز فى الجو الاجتماعى مرهف جدًّا وسريع، وهى إلى ذلك، تردّ كلُّها، فى كل لحظاتها.

والتنوع الكلامى الذى يدخل الرواية يخضع فيها لمعالجة فنية. فكل الأصوات الاجتماعية والتاريخية التى تسكن اللغة، أصواتها كلها وأشكالَها كلّها، وتعطى هذه اللغة معانى محدّدة مشخّصة، تنتظم فى الرواية فى نظام أسلوبى متماسك يعبّر عن موقع المؤلِّف الأيديولوجى الاجتماعى المتمايز فى التنوّع الكلامى للعصر.

الدراسة الثالثة

التنوّع الكلامى فى الرواية

إن الأشكال التأليفية لإدخال وتنظيم التنوع الكلامى فى الروايـــة التى توفرّت لدينا خلال التطور التاريخى لهذا الجــنس فــى مختلــف أنواعه شديدة التنوّع. وكل شكل من هذه الأشـــكال يــرتبط بإمكانـــات أسلوبية معينة، ويتطلب أشكالا معينة من المعالجة الفنية "للغات" التنوّع الكلامى المُدرجة فى الرواية. ولن نتوقــف هنـــا إلاّ علـــى الأشــكال الأساسية والنمطية بالنسبة لمعظم أنواع الرواية.

إن الشكل الأوضح خارجيا والجوهرىّ جدّا من الناحية التاريخية فى الوقت نفسه من بين أشكال إدخال التنوّع الكلامى وتنظيمه هو ذاك الذى يقدّمه ما يسمّى الرواية الفكاهية، وممثلوهـــا الكلاســيكيون هــم فيلدينغ وسموليت وستيرن وديكنز وتيكيرى وغيرهم فى إنكلترا، وهيبل وجان بول فى ألمانيا.

فنحن نقع فى الرواية الفكاهية الإنكليزية على إعادة صياغة لكل طبقات اللغة الأدبية المحكية الكتابية المعاصرة لهذه الرواية تقريبا عن طريق المحاكاة الفكاهية. فكل رواية تقريبـــا مـــن روايـــات الممثلــين الكلاسيكيين لهذا النوع من الرواية الذين ذكرنـــاهم ســـابقا موســـوعة تتضمّن كل طبقات اللغة الأدبية وأشكالها: فـــالقصّ، تبعًـــا لموضـــوع التصوير، يستعيد عن طريق المحاكاة الساخرة أشكال البلاغة البرلمانية حينا، وبلاغة رجال القانون والقضاء حينا ثانيا، والأشكال الخاصة بلغة

المحاضر البرلمانية الرسمية حينا ثالثا، والقضائية حينا رابعا، وأشكال التحقيق الصحفى حينا خامسا، ولغة "السيتى" العملية الجافة حينا سادسا، وتقوّلات النمامين حينا سابعا، وكلام أدعياء العلم حينا ثامنا، والأسلوب الملحمى الرفيع أو الأسلوب التوراتى حينا تاسعا، وأسلوب الوعظ الأخلاقى المنافق حينا عاشرا، وأخيرًا الطريقة الكلامية للشخص المعيّن والمحدّد اجتماعيا الذى يدور الكلام عنه.

هذه الأسلبة لطبقات اللغة الجنسية والمهنية وغيرها، وهى أسلبة محاكاة ساخرة عادة، تُقاطع أحيانا بكلمة المؤلِّف المباشرة (الحماسية أو العاطفية الحالمة عادة) التى تجسد مباشرة (دون مواربة) مقاصده معانى وقيما. لكن أساس اللغة فى الرواية الفكاهية هو نمط خاص تمامًا من أنماط استخدام "اللغة العامة". هذه "اللغة العامة"، وهى عادة اللغة المحكية الكتابية المتوسطة لفئة ما، يأخذها المؤلِّف بوصفها رأيا عاما بالضبط، بوصفها المقاربة الكلمية للناس والأشياء المألوفةَ بالنسبة لفئة ما من فئات المجتمع، بوصفها وجهة النظر الشائعة والتقويم الشائع. المؤلِّف يفصل نفسه بقدر أو بآخر عن هذه اللغة العامة، يتنحّى جانبا ويشيّء هذه اللغة، جاعلا مقاصده تنعكس خلال وسط الرأى العام هذا (السطحىّ دائما والمرائى فى كثير من الأحيان) المتجسد فى اللغة.

إن علاقة المؤلِّف هذه باللغة بوصفها رأيا عاما ليست علاقة جامدة، بل إنها دائمًا فى حالة حركة حيّة ما واهتزاز قد يكون أحيانا اهتزازا إيقاعيا: فالمؤلِّف يشدّد فى محاكاته الساخرة بقوة أكبر أو أقلّ على لحظات أو أخرى من لحظات "اللغة العامة"، فتراه يكشف بحدّة

أحيانا عدم تطابق "اللغة العامة" والموضوعَ، وتراه فى أحيان أخرى يكاد، على العكس من ذلك، يتضامن معها غير محتفظ إلاّ بمسافة ضئيلة بينه وبينها، وتراه فى أحيان غيرها يجعل "حقيقته" تتردّد فيها مباشرة، أى يوحّد صوته بصوتها توحيدا كاملا. وفى هذا كله تتغيّر على التوالى تلك اللحظات فى اللغة العامة، التى يجرى التشديد عليها فى المحاكاة الساخرة فى هذه الحالة، أو تلك التى يُلْقى عليها ظلّ الموضوعات – الأشياء. إن الأسلوب الفكاهى يقتضى حركة المؤلِّف الحية هذه باتجاه اللغة أو ارتداد عنها، يقتضى هذا التغير المستمر فى المسافة بينهما والانتقال المتتالى من ضوء هذه أو تلك من لحظات اللغة إلى ظلّها وبالعكس، وإلاّ لكان هذا الأسلوب رتيبا أو لاقتضى تفريد الرواية، أى لاقتضى شكلا آخر من أشكال إدخال التنوّع الكلامى وتنظيمه.

عن هذه الخلفية الأساسية "اللغة العامة" للرأى الشائع العديم الشخصية، تنفصل فى الرواية الفكاهية وتبرز تلك الأسلبات القائمة على المحاكاة الساخرة للغاتِ الأجناس والمهن وغيرها من اللغات التى تكلمنا عليها والكتلُ المتراصة لكلمةِ المؤلِّف المباشرة الانفعالية[١] والتعليمية الأخلاقية والعاطفية الحزينة أو الوادعة.

---

(١) الانفعالى هنا وفيما يتبع نوردها ترجمة لكلمة "باتيتيك". والكلمة الروسية مشتقة من الكلمة اليونانية "باتوس" التى هى جذرها وجذر مفردات مماثلة فى اللغات الأوروبية وتعنى بالأصل التلقى إلى حد الاستغراق والانصهار، وتشير اعتياديا إلى وضع عاطفى، وقد تشير إلى العذاب المطلق أى الذى يمتص الإنسان كله.

وعلى هذا فكلمة المؤلِّف المباشرة تتحقق فى الرواية الفكاهية فى أسلبات مباشرة مطلقة للأجناس الشعرية (الريفية، الرعوية إلخ) أو البلاغية (الانفعالية والتعليمية الأخلاقية). ويمكن للانتقالات من اللغة العامة إلى محاكاة لغات الأجناس وغيرها محاكاة ساخرة، وإلى كلمة المؤلِّف المباشرة، أن تكون تدريجية بقدر أو بآخر أو، على العكس، حادة. ذلكم هو نظام اللغة فى الرواية الفكاهية.

ولنتوقف قليلا لتحليل بعض أمثلة من ديكنز فى روايته "الفتاة الصغيرة دوريت". ولنستعن بترجمة م.أ. ابنغيلغارت، فهى تحافظ بشكل كاف على الخطوط الأساسية والعريضة لأسلوب الرواية الفكاهية التى هى موضع اهتمامنا هنا.

١) "كان الحديث يدور فى نحو الرابعة أو الخامسة بعد الظهر، حين يضج هارلى ستريت وكافندش سكفير بقرقعة العربات ومداق الأبواب. وفى تلك الدقيقة إياها التى انتهى فيها الحديث إلى النتيجة المذكورة عاد مستر ميردل – إلى البيت بعد أعماله اليومية التى لم يكن لها من هدف سوى نشر الاسم البريطانى وتمجيده على نطاق أوسع فى كل أرجاء العالم القادر على تقدير الأعمال التجارية الضخمة والمشروعات العملاقة القائمة على دعامتين من عقل ورأس مال حق قدرها. ومع أن أحدا لم يكن يعرف على وجه الدقة ما فحوى أعمال المستر ميردل هذه بالضبط (كان المعروف فقط أنه يصنع المال صنعا)، إلا أنه بهذه العبارات بالذات كان نشاطه يوصف فى كل المناسبات الاحتفالية، وكانت هذه هى الصيغة الجديدة المهذّبة التى تبنّاها الجميع دون نقاش لمثل الجمل وخرم الإبرة" (الكتاب الأول، الفصل الثالث والثلاثون).

لقد أبرزنا أسلبة لغة الخطب الاحتفالية (فى البرلمان، فى المآدب) عن طريق المحاكاة الساخرة. وقد مهّد تركيبُ الجملة المؤداة من بدايتها بنَفَس ملحمي فخم بعض الشيء الانتقالَ إلى هذا الأسلوب. تلا ذلك إنما بلغة المؤلِّف هذه المرة (وبالتى بأسلوب آخر) كشف معنى المحاكاة الساخرة الذى ينطوى عليه الوصف الفخم لأعمال ميردل: إذ يتبين أن هذا الوصف ("بهذه العبارات كان نشاطه يوصف فى كل المناسبات الاحتفالية...").

هنا إذن أدرج فى كلمة المؤلِّف (القصّ) كلام الآخر فى شكل خفى أى دون أى سمات شكلية لكلام الآخر (المباشر أو غير المباشر). لكن هذا ليس فقط كلامَ الآخر باللغة ذاتها، بل إنه قول الآخر بلغة غريبة على المؤلِّف، هى اللغة القديمة للأجناس الخطابية الرسمية الاحتفالية المرائية.

٢) "وبعد يوم أو يومين عرفت المدينة كلها أن إدموند سباركلر الوجيه(*) وربيب المستر ميردل الذى (ميردل) طبقت شهرته آفاق العالم كله أصبح واحدا من أقطاب وزارة المستعمرات، وأُعلن لكل المخلصين أن هذا التعيين المدهش لفتة عطف وكرم من صاحب العطف والكرم ديتسيموس نحو طبقة التجّار التى يجب أن تكون مصالحها فى بلد تجارى عظيم دائمًا... إلى آخره إلى آخره إلى آخره؛ – مع كل ما يلزم ذلك من أبهة وكلمات طنّانة. وانطلق المصرف

(*) Esquire وهو لقب شرف.

المدهش وغيره من المشروعات المدهشة دفعة واحدة تنمو وتتوسّع بعد أن حظيت بلفتة التشجيع الرسمية، وأخذت جموع المتسكعين والمتعطلين تتزاحم فى هارلى ستريت وكفندِش سكفير لمجرّد إلقاء نظرة على منزل الثرى" (الكتاب الثانى، الفصل الثانى عشر).

إن كلام الآخر المؤدى بلغة أخرى، غريبة (اللغة الرسمية الفخمة) وهو الذى أبرزناه هنا، مدرج فى شكل مكشوف (إنه كلام غير مباشر). لكنه محاط أيضًا بشكل خفىّ يتمثل فى كلام الآخر المتناثر (والمؤدى بنفس اللغة الرسمية الفخمة) الذى يمهّد إدخال الشكل المكشوف ويمكّنه من أن يكون له وقعه. فإضافة كلمة "وجيه" إلى اسم سباركلر، وهى صفة تميّز اللغة الرسمية، تمهّد لهذا الشكل كما تكمله الصفة "مدهش". وهذه الصفة لا يطلقها المؤلِّف بطبيعة الحال بل "الرأى العام" الذى أثار لغطا شديدا حول أعمال ميردل المغالى فى تضخيمها.

٣) "أما الغداء فكان قمينا بإثارة الشهية فعلا. أطباق لذيذة أعدت بشكل رائع وقدّمت بشكل رائع؛ وفواكه فاخرة وخمور نادرة؛ وأدوات طعام هى آيات فنية صنعت من الذهب والفضة والبلّور والخزف؛ متع لا تحصى للذوق وللشم وللنظر. أوه، يا له من إنسان مدهش ميردل هذا، يا له من إنسان عظيم، يا له من إنسان موهوب، يا له من إنسان عبقرى، وباختصار يا له من إنسان غنى!" (الكتاب الثانى، الفصل الثانى عشر).

المطلع هو أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للأسلوب الملحمى الرفيع. يليها تبجيل مبهور لميردل، كلامٌ غريب خفىّ هو كلام جوقة المعجبين به (وهو الكلام المُبرز). ونقطة النهاية تتمثل فى فضح مراءاة هذه الجوقة بالكشف عن السبب الحقيقى لهذا التبجيل: فكلمات "مدهش"، "عظيم"، "عبقرى" يمكن أن تستبدل بكلمة واحدة هى "غنى". إن الفضح الذى يقوم به المؤلف مباشرة فى نطاق الجملة البسيطة نفسها يندمج بكلام الآخر الذى يجرى فضحه. إن النبرة الحماسية للتبجيل تتراكب مع نبرة أخرى، نبرةِ استياء ساخرة تهيمن فى كلمات الفضح الأخيرة من الجملة.

أمامنا هنا تركيب هجين نموذجى ثنائى النبرة وثنائى الأسلوب.

إننا نسمّى تركيبًا هجينا ذلك القول الذى يعود بسماته النحوية والتأليفية إلى متكلّم واحد، إنما يختلط فيه، فى الواقع، قولان، طريقتان فى الكلام، أسلوبان، "لغتان"، أفقان من المعانى والقيم. ونعود فنكرر أن لاحدّ شكليا – تأليفيًا أو نحويًا – بين هذين القولين، الأسلوبين، اللغتين، الأفقين؛ الانقسام بين الأصوات واللغات يجرى فى نطاق الكل النحوىّ الواحد وغالبا ما يكون فى نطاق الجملة البسيطة، بل كثيرًا ما تعود كلمة واحدة فى الوقت نفسه إلى لغتين، أفقين يتقاطعان فى التركيب الهجين، وبالتالى تكتسب هذه الكلمة معنيين ونبرتين مختلفتين (وسنورد أمثلة على ذلك فيما بعد). وللتراكيب الهجينة أهمية هائلة فى الأسلوب الروائى[١].

---

(١) المزيد من التفصيل فى التراكيب الهجينة وأهميتها فى الفصل الرابع من هذه الدراسة.

٤) "لكن المستر تيت بوليب كان يبكّل كل أزراره وبالتالى كان إنسانًا له وزنه" (الكتاب الثانى، الفصل الثانى عشر).

هذا مثال على التعليل الموضوعى الكاذب، وهو أحد أنواع كلام الآخر الخفى الذى هو فى مثالنا الراهن كلام "الرأى العام" تحديـدا. إن التعليل من حيث سماته الشكلية كلها هو تعليـل المؤلِّـف، والمؤلِّـف متضامن معه شكليا، لكن التعليل، فى حقيقة الأمر، يقع فى نطاق الأفق الذاتى للشخوص أو للرأى العام.

إن التعليل الموضوعى الكاذب، وهو أحد أنواع التركيب الهجين فى شكل كلام الآخر الخفى، ويميّز الأسلوب الروائى عامة[1]. فأدوات الربط بين الجمل وأدوات العطف (حيث إن، لأن، بـسبب أن.. علـى الرغم من... إلخ) وكل الكلمـات الاعتراضـية المنطقيـة (وهكـذا، وبالتالى..)[*] تُضيع قصدَ المؤلِّف المباشرَ وتتردّد كلغة غريبة، تصبح عاكسة بل حتى متصلةً تماما بالموضوع – الشىء.

ويميّز هذا النوعُ من التعليل بشكل خاص الأسلوب الفكاهى الذى يهيمن فيه شكل كلامِ الآخر (كلام شخوص معينـين أو، فـى حـالات أكثر، الكلام الجماعى)[2].

---

(١) لكنه غير ممكن فى الملحمة.

(*) لا نرى ضرورة للتذكير هنا بأن الباحث يشير إلى تركيب الجملة فى اللغات الأوروبيـة عامة: الجملة البسيطة، الجملة المركبة، بشقيها: الجملة الرئيـسية والجملـة التابعـة. (المترجم)

(٢) قارن التعليلات الموضوعية ومبالغاتها الساخرة عند غوغول.

٥) "وكما يملأ الحريق الكبير الفضاء بهديره إلى مسافات هائلة، هكذا الشعلة المقدسة التى أوقدها أمثال بوليب من كبار المتنفذين فى محراب ميردل العظيم مضت تملأ الجوّ أبعد فأبعد بدوىّ هذا الاسم. كان هذا الاسم يتردد على كل الشفاه ويصمّ كل الآذان.

لا، لم يوجد ولن يوجد شخص كالمستر ميردل.

لم يكن أحد يعرف، كما قلنا، ما هى هذه المآثر التى اجترحها. لكن كل واحد كان يعرف أنه أعظم بنى البشر طرّا" (الكتاب الثانى، الفصل الثالث عشر).

إنها بداية ملحمية "هوميروسية" (تتسم بالمحاكاة الساخرة طبعا) وقد أُدرج فى إطارها تبجيل الجمهور لميردل (كرمِ الآخر الخفىُ مؤدى بلغة الآخر، بلغة غريبة). يلى ذلك كلماتُ المؤلِّف، إلاّ أن عبارة: كان واحد يعرف إلخ (وهى التى أبرزناها) أكسبَتْ طابعا موضوعيا، فكأن المؤلف نفسه لا يشك فى هذا القول.

٦) "وتابع الرجل المشهور زينة الوطن وعنوانه المستر ميردل مسيرته الباهرة. وشيئا فشيئا أخذ الجميع يدركون أن رجلا له هذه الأيادى البيض على المجتمع، الذى اعتصر منه هذه الكمية الهائلة من المال، لا يجوز أن يبقى مواطنا بسيطا، عاديا. قال بعضهم إنه سيُنْعم عليه بلقب باروفيست، وتكلم آخرون عن لقب بير" (الكتاب الثانى، الفصل الرابع والعشرون).

هنا أيضًا نفس التضامن الوهمى مع الـرأى العـام المـتحمس مراءاة لميردل. كل الصفات الملصقة بميردل فى الجملة الأولى هـى وصفات أطلقها الرأى العام، أى هى كلام الآخر الخفى. أمـا الجملـة الثانية "وشيئًا فشيئًا أخذ الجميع يدركون إلخ" فمؤداة بأسلوب موضوعى مؤكّد عليه، ليس بوصفها رأيا ذاتيا، بل بوصفها حقيقة موضـوعية لا مجال للشك فيها على الإطلاق. أما الصفة "له هذه الأيادى البيض على المجتمع" فتتوضع كلها فى نطاق الرأى العام الـذى يكـرر التبجيـل الرسمى. لكن الجملة التابعة المتعلقة بهذا التبجيل: "الذى اعتصر منـه هذه الكمية الهائلة من المال" هى كلمات المؤلف نفسه (كأنه وضع بين قوسين كمقبوس). ثم تأتى تتمة الجملة الرئيسية لتتوضع من جديد فـى نطاق الرأى العام. وعلى هذا تتدرج كلمات المؤلف الفاضـحة علـى شكل استشهاد "من الرأى العام". أمامنا هنا تركيب هجـين نمـوذجى الجملةُ التابعة فيه هى كلام المؤلِّف المباشر، والجلمة الرئيـسية هـى كلام الآخر. والجملتان الرئيسية والتابعة مبنيتان فى أفقى قيم ومعـان مختلفين.

إن كل ذلك الجزء من العمل فى الرواية الذى يدور حول ميردل والشخوص المرتبطين به مصورٌ بلغة (أو الأدق بلغات) الرأى العـام المتحمّس مراءاة لميردل، فأحيانا تؤسـلب، عـن طريـق المحاكـاة الساخرة، اللغة الحياتية لثرثرة المجتمع الراقى المتملقة، وأحيانا اللغـة الفخمة للإعلانات الرسمية وخطب المـآدب، وحينـا ثالثـا الأسـلوب الملحمى الرفيع، وحينا آخر الأسلوب التوراتى. هذا الجو الذى أوجـد

حول ميردل، وهذا الرأى العام فيه وفى مشروعاته أثر حتى فى أبطال الرواية الإيجابيين وعلى الأخص فى بنكس الواعى اليقظ وجعله يوظّف كل ثروته وثروة دوريت فى مشاريع ميردل الوهمية.

٧) "أخذ الدكتور على عاتقه إيصال هذا الخبر إلى هالى ستريت. ولم يكن بوسع المحامى العودة فورًا إلى إقناع أروع محلفين اتفق له أن رآهم فى حياته على هذا المقعد وأوسعهم علما، محلفين يجرؤ على التأكيد لزملائه فى المهنة أن لا جدوى من اللجوء إلى السفسطة المبتذلة معهم ولا أمل فى التأثير فيهم ببراعتِهم المهنية وفنّهم (بهذه الجملة كان يتهيأ لبدء خطابه)، ولهذا تَطوّع للذهاب مع الدكتور قائلا له إنه سينتظره فى الشارع إلى أن يخرج من البيت" (الكتاب الثانى، الفصل الخامس عشر).

أمامنا هنا تركيب هجين واضح كل الوضوح، فقد وُضع فى إطار كلام المؤلِّف (الإخبَارى) "ولم يكن بوسع المحامى العودة فورا إلى إقناع... محلفين... ولهذا تَطوّع للذهاب مع الدكتور" إلخ مطلعُ الخطاب الذى أعدّه المحامى، هذا إلى أن الخطاب جاء بمثابة وصف موسع للإضافة المباشرة فى كلام المؤلف "المحلفين" أما كلمة "محلفين" ذاتها فتدخل فى سياق كلام المؤلف الإخبارى (بوصفها تتمة ضرورية لكلمة "إقناع")، كما تدخل فى الوقت نفسه فى سياق كلام المحامى المؤسلب عن طريق المحاكاة الساخرة. أما كلمة المؤلف "إقناع" فتبرز المحاكاة الساخرة فى استعادة خطاب المحامى الذى يتلخّص معنى المراءاة فيه بالضبط فى استحالة إقناع محلفين كهؤلاء.

٨) "وباختصار أُخِذَتْ المستريس ميردل بوصفها سيدة من سيدات المجتمع الراقى رفيعةَ التهذيب وضحية تعيسة لبربرى جلف (إذ التصقت هذه الصفةُ بالمستر ميردل وغطته من رأسه حتى أخمص قدميه من اللحظة التى تبيّن فيها أنه فقير) تحت رعاية وسطها الراقى وحمايته لمصلحة هذا الوسط" (الكتاب الثانى، الفصل الثالث والثلاثون).

هنا أيضًا تركيب هجين يمتزج فيه وصف الرأى العام السائد فى الطبقة الراقية للمستريس ميردل بأنها "ضحية تعيسة لبربرى جلف" بكلام المؤلف الذى يفضح رياء هذا الرأى العام وأثرته.

هكذا رواية ديكنز كلها. بوسعنا، فى الواقع، وضع نصها كله ضمن علامات تنصيص وبالتالى فصل جزر صغيرة من كلام المؤلف المباشر والخالص المتناثر هنا وهناك، جزر تغمرها أمواج التنوّع الكلامى من كل جوانبها. لكن هذا ليس بالأمر الممكن لو أردناه فعلا، ذلك أن الكلمة الواحدة، كما رأينا، كثيرًا ما تندرج فى الآن عينه فى كلام المؤلف وكلام الآخر.

أن كلام الآخر المروىّ والمحاكى بسخرية والمعروض فى إنارة معينة والمتوضع كتلا ضخمة حينا أو المتناثر حينا آخر، العديمُ الشخصية فى معظم الأحيان ("الرأى العام"، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل فى أى مكان انفصالا واضحًا عن كلام المؤلّف: الحدود هنا مائعة وغامضة عن قصد، وكثيرًا ما تخترق كلاً نحويا واحدًا هو

الجملة البسيطة غالبًا، أو تفصل فى أحيان كثيرة أخرى العناصر الرئيسية فى الجملة. هذا اللعب المتعدّد الأشكال بحدود أنماط الكلام واللغات والآفاق هو إحدى أكثر لحظات الرواية الفكاهية جوهرية.

إن الأسلوب الفكاهى (فى نمطه الإنكليزى) يقوم إذن على إمكانية تفكيك اللغة العامة وعلى إمكان فصل مقاصده بقدر أو بآخر عن طبقاتها (اللغة) دون أن يتضامن معها تضامنا كاملا. أن التنوّع الكلامى بالذات وليس وحدة اللغة العامة المعيارية هو قاعدة الأسلوب. صحيح أن هذا التنوع الكلامى لا يخرج هنا عن حدود اللغة الأدبية الواحدة ألسنيا (من حيث سماتها اللغوية المجرّدة)، ولا يتحوّل هنا إلى تنوّع لغوى حقيقى، بل يتركز على الفهم اللغوى المجرّد على مستوى اللغة الواحدة (أى لا يقتضى معرفة لهجات أو لغات مختلفة). لكن الفهم اللغوى هو لحظة مجرّدة من فهم التنوّع الكلامى الحى، المُدرَج فى الرواية والمنظم فيها فنيا، فهما مشخصا وفعّالا (حواريّا).

ونجد عند روّاد الرواية الفكاهية الإنكليزية أسلاف ديكنز – فيلدينغ وسموليت وستيرن – نفس الأسلبة لمختلف طبقات اللغة الأدبية وأجناسها عن طريق المحاكاة الساخرة، لكن المسافة عندهم أكبر مما عند ديكنز والمبالغة أشدّ (خصوصًا عند ستيرن) إلى أعمق طبقات التفكير الأيديولوجى الأدبى، ويتحوّل إلى محاكاة ساخرة للبنية المنطقية والتعبيرية لأى كلمة أيديولوجية (علمية، أخلاقية بلاغية، شعرية) بما هى كذلك (بنفس الجذرية التى نجدها عند رابليه تقريبا).

وتلعب المحاكاة الساخرة الأدبية بالمعنى الضيق للكلمة (محاكاة رواية ريتشاردسن عند فيدلنيغ وسموليت، ومحاكاة كل أنواع الرواية المعاصرة عند ستيرن) دورا جوهريًّا جدًا فى بناء اللغة عند هؤلاء الراوئيين. فالمحاكاة الساخرة الأدبية تزيد من إبعاد المؤلِّف عن اللغة ومن تعقيد علاقته بلغات عصره الأدبية بما فى ذلك مجال الرواية بالذات. إذ تصبح الكلمة الروائية السائدة فى حقبة ما هى نفسها موضوعا – شيئا، وتصبح بالتالى وسطًا لانعكاس مقاصد المؤلفين الجديدة أنعكاسا مواربا.

ودور المحاكاة الساخرة الأدبية للنوع الروائى السائد عظيم جدًا فى تاريخ الرواية الأوروبية. ويمكننا القول إن أهم النماذج والأنواع الروائية قد أُبْدعت خلال عملية هدم العوالم الروائية السابقة عن طريق المحاكاة الساخرة. هكذا فعل سرفنتس وميندوسا وغريميلسها وزن ورابليه وليساج وغيرهم.

فعند رابليه الذى مارس تأثيرًا عظيما على النثر الروائى كله ولا سيما الرواية الفكاهية، كان موقف المحاكاة الساخرة من كل أشكال الكلمة الأيديولوجية تقريبا – الفلسفية، الأخلاقية، العلمية، البلاغية، الشعرية – وخصوصًا من كل الأشكال العاطفية الانفعالية لهذه الكلمة (فبين العاطفية الانفعالية والكذب كان رابليه يرى على الدوام تقريبا علامة مساواة)، كان هذا الموقف يتعّمق إذن حتى يصل إلى مستوى المحاكاة الساخرة للتفكير اللغوى عامة. وتبدو سخرية رابليه وتهكّمه من الكلمة الإنسانية الكاذبة، بالمناسبة، فى هدمه التراكيب النحوية عن

طريق المحاكاة الساخرة وإيصال بعض لحظاتها المنطقيــة والنبرويــة التعبيرية حتى حدود اللا معقول (المواعظ والتفــسيرات علــى ســبيل المثال). الابتعادُ عن اللغة (بوسائل اللغة ذاتها بالطبع) والتشهيرُ بــأى قصدية وتعبيرية مباشرة وتلقائية (بــأى رصــانة "خطيــرة") للكلمــة الأيديولوجية بوصفها قصدية وتعبيرية مفتعلة وكاذبة لا تتّفق والواقــع عن سوء نية يبلغان عند رابليه دائما نقاء نثريا أقصى لكن الحقيقة التى تقف فى وجه الكذب تكاد لا تحظى أبدًا بتعبيرهــا القــصدى الكلمــى المباشر هنا، تكاد لا تحظى بكلمتها الخاصة، بل نشعر بها تتردّد مــن خلال إبراز الكذب والتشديد الفاضــح عليــه عــن طريــق المحاكــاة الساخرة. الحقيقة تعاد إلى نصابها عن طريق دفع الكذب حتى حــدود اللامعقول، لكن الحقيقة نفسها لا تبحث لها عن كلمات، إنها تخــاف أن تتعثّر فى الكلمة وتتورط وتغوص الانفعالية الكلمية.

ونحن إذ ننوّه بالتأثير الهائل "لفلسفة الكلمة" عند رابليه فى النثر الروائى الذى تلاه كله ولا سيما فى النماذج العظيمة للرواية الفكاهيــة، وهى فلسفة لم تعبّر عن نفسها فى أقواله المباشرة بقدر ما عبّرت عــن نفسها فى ممارسته الأسلوبية، لابدّ لنا من إيراد اعتراف بطل ســتيرن "إيوريك" وهو اعتراف مفعم بروح رابليه تماما وقمــين بــأن يكــون تصديرا لتاريخ أهم خطّ أسلوبى فى الرواية الأوروبية:

"وإنى لأفكّر إن لم يكن ميله المشؤوم إلى الظرافة هو سبب هذا الهرج والمرج ؟ إلى حدّ ما، ذلك أن إيوريك، إذا شئنا الحقيقــة، كــان يكنّ اشمئزازا فطريا لا يقاوم للرصانة، ليس للرصانة الحقيقة القيّمــة

بذاتها، فحين كانت هذه ضرورية ولازمة كان يصبح أرصن إنسان فى العالم أياما وحتى أسابيع كاملة، بل للرصانة المتكلفة التى تكون ستارًا للجهل والغباء؛ مع هذه كان دائما فى حـــرب معلنة، ولم يكن يهادنهـــا أو يرحمها مهما أجادت التستّر أو الاحتماء.

وأحيانا كان يؤكد، وقد استغرق فى الحديث، أن الرصانة كسول حقيقى وأنها إلى ذلك من أخطر أنواع الكسالى، من النـــوع المـــاكر، وكان على قناعة عميقة بأنها خرّبت فى عام وشـــرّدت مـــن النـــاس الشرفاء والسليمى الطوية والتفكير أكثر ممّا خرّبـــت وشـــردت كـــل لصوص الجيوب والمحلاّت فى سبعة أعوام. وكان يقول: طيبة القلـــب المرح ليست خطرًا على أحد، ولا يمكـــن أن تـــضرّ إن أضـــرّت إلاّ بصاحبها، فى حين أن جوهر الرصانة يكمن فى النيّة المسبقة الـــسيئة وبالتالى فى الخداع؛ إنها طريقة مدروسة ومحفوظة فى تظاهر الإنسان أمام الناس بأنه أذكى وأعرف مما هو فى الواقع. وعلى هذا فهى رغم دعاويها العريضة كلها ليست أبدًا أفضل، بل هى أحيانـــا أســـوأ ممـــا عرّفها أحد الظرفاء الفرنسيين القدامى فى حينه إذ قال: الرصانة سلوك خفىّ للجسم يُفترض فيه ستر نواقص الروح. وعن هذا التعريف قـــال إيوريك باندفاع وجرأة ما معناه أنه خليق أن يكتب بأحرف من ذهب".

ويقف سرفنتس إلى جانب رابليه، بل حتى متفوقًا عليه إلى حـــد ما من حيث تأثيره الحاسم فى النثر الروائى كله. والرواية الإنكليزيـــة الفكاهية مشبعة إشباعًا عميقًا بروح سرفنتس. وليس من قبيل المصادفة أن يردّد إيوريك إيّاه وهو على فراش الموت كلمات سانتشوبنسا.

أما الفكاهيون الألمان ونذكر منهم هيبل وبالذات جان بول فموقفهم من اللغة وتفككها من حيث الجنس أو المهنة وغيرها، وهو موقف ستيرنيّ أساسا، يتعمق كما عند ستيرن حتى يبلغ مستوى الإشكالية الفلسفية الخالصة للكلام الأدبى والأيديولوجى بما هو كذلك. إذ أن الجانب الفلسفى النفسي فى موقف المؤلِّف من كلمته كثيرًا ما يدفع إلى المؤخرة لعب القصد بالطبقات المشخصة، الجنسية الأيديولوجية فى الدرجة الأولى، للغة الأدبية (راجع انعكاس ذلك فى نظريات جان بول الجمالية[1]).

وعلى هذا فتفكك اللغة الأدبية وتنوّع أنماطها الكلامية هما المقدمة الضرورية للأسلوب الفكاهى الذى يجب أن تُسقط عناصرُه فى مختلف المستويات اللغوية، فى حين أن مقاصد المؤلف يمكنها، وهى تنعكس فى كل هذه المستويات، ألا تمنح ذاتها كاملةً إلى أى من هذه المستويات. فكأنما ليس للمؤلِّف لغته الخاصة، إنما له بالمقابل أسلوبه، قانونه العضوى الواحد المتصل بتلاعبه باللغات وبعكس مقاصده المعنوية والتعبيرية الحقيقية فى هذه اللغات. هذا التلاعبُ باللغات والغيابُ الكاملُ فى أحيان كثيرة لكلمة المؤلف المباشرةِ، الخاصةِ به حتى النهاية لا ينتقص بطبيعة الحال من القصدية العميقة العامة للعمل كله أى من تأويله الأيديولوجى.

---

(١) العقل المتجسد فى أشكال التفكير الكلمى الأيديولوجى وطرائقه أى الأفق اللغوى العقل الإنسانى العادى يصبح حسب جان بول ضئيلا ومضحكًا دون حدود فى ضوء فكرة العقل (بمعنى ملكة الفهم). والفكاهة لعب مع العقل بمعناه الضيق وأشكاله.

يتصف إدخال التنوّع الكلامى فى الرواية الفكاهية واستخدامه الأسلوبى فيها بخاصتين:

١) يتم إدخال تعدّد اللغات والآفاق الكلمية الأيديولوجية المتصلة بالأجناس والمهن والمجموعات الفئوية (لغة رجل البلاط، المزارع، التاجر، الفلاّح) والاتجاهات والحياة اليومية (لغة النميمة وثرثرة المجتمع الراقى والخدم) إلخ فى نطاق اللغة الكتابية والمحكية فى المقام الأول فى حقيقة الأمر؛ إلا أن هذه اللغات لا يختصّ بها شخوص معينون فى معظم الأحوال (أبطال رواة) بل يتم إدخالها فى شكل عديم الشخصية "من قبل المؤلِّف" متناوبةً مع كلمة المؤلف المباشرة (دون اعتبار لحدود شكلية واضحة).

٢) ومع أن اللغات والآفاق الأيديولوجية الاجتماعية المُدْخَلَة تُستخدمَ بطبيعة الحال لتحقيق مقاصد المؤلف بطريقة الانعكاس الموارب، إلا أنه يجرى فضحها وتقويضها بوصفها كاذبة، مرائية، مُغرضة، محدودة، حيوية، لا تتطابق والواقع. هذه اللغات فى معظم الأحيان لغات مكتملة معترَفٌ بها رسميا، سائدة، سلطوية، رجعية محكوم عليها بالموت أو الاستبدال. ولهذا تهيمن أشكال ودرجات مختلفة من أشكال أسلبة اللغات المُدخلة عن طريق المحاكاة الساخرة ودرجاتها التى تقترب عند أشد الممثلين الرابليويين[1] لهذا النوع من الرواية راديكالية (عند ستيرن وجان بول) من رفض أى رصانة

---

(١) لا يمكننا إدراج رابليه ذاته لا من حيث الزمان ولا من حيث جوهر الموضوع فى عداد ممثلى الرواية الفكاهية بالمعنى الدقيق للكلمة.

صريحة ومباشرة (الرصانة الحقيقية تقوم على تقويض أى رصانة كاذبة، وليس الرصانة الانفعالية وحسب، وإنما العاطفية أيضا) من النقد المبدئى للكلمة بما هى كلمة.

عن هذا الشكل الفكاهى لإدخال التنوّع الكلامى فى الرواية وتنظيمه تختلف اختلافا جوهريًا مجموعة الأشكال التى يحكُمها إدخال مؤلِّف مفترض (الكلام المكتوب) أو راوية مفترض (الكلام الشفوى) مجسّدٍ ومشخّصٍ.

إن اللعب بالمؤلِّف المفترض أمر يميّز الرواية الفكاهية أيضا (ستيرن، هيل، جان بول) وقد ورثته عن "دون كيخوت". لكن هذا اللعب هنا وسيلة تأليفية خالصة تعزّز المستوى العام لنسبية الأشكال والأجناس الأدبية وموضوعيتها ومحاكاتها الساخرة.

إلا أن الراوية أو المؤلِّف المفترض يأخذ معنى مختلفًا تماما حين يُدخَل بوصفه حامل أفق لغوى، إيديولوجى كلمى خاص، وجهة نظر خاصة إلى العالم وإلى الأحداث، تقويمات ونبرات خاصة، خاصة بالنسبة إلى المؤلِّف، إلى كلمته الفعلية المباشرة كما بالنسبة إلى السرد واللغة الأدبيين "العاديين".

إن تمايز أو ابتعاد المؤلِّف أو الراوية المفترض عن المؤلِّف وعن الأفق اللغوى "العادى" يمكن أن يكون على درجات مختلفة وذا طابع مختلف. إلاّ أن المؤلِّف على أى حال يستعين بهذا الأفق الغريب

الخاص وبوجهة النظر الغريبة الخاصة هذه إلى العالم لمردودها، لقدرتها على إظهار موضوع التصوير نفسه فى ضوء جديد من ناحية (على كشف جوانب ولحظات فيه)، وعلى إنارة ذاك الأفق الأدبى "العادى" الذى تُدرك خصائص حديث الرواية على خلفيته إنارة جديدة.

وعلى سبيل المثال اختار بوشكسنُ بيليكينَ (أو على الأصح أبدعه) راوية بوصفه وجهة نظر خاصة "لا شاعرية" إلى أشياء وموضوعات كانت تعتبر شاعرية بالتقليد (فحكاية "روميو وجولييت" فى "الفلاحة النبيلة" أو "رقصاتُ الموت" الرومنطيقية فى "حفار القبور" مقصودة وذات دلالة خاصة). فبيليكين كرواة الصف الثالث الذين أخذ أقاصيصه عنهم إنسان "نثرى" محروم من الانفعالية الشعرية، والحلول "النثرية" السعيدة لموضوعات قصصه، وإدارةُ القصة ذاتها تُخلّ بما كان ينتظر منها من تأثيرات شعرية تقليدية. وفى عدم فهم الانفعالية الشعرية يكمن هذا المردود النثرى الخصب لوجهة نظر بيلكين.

فمكسيم مكسيمتش فى "بطل من هذا الزمان" ورودى بنكو والرواة فى "الأنف" و"المعطف" وصحفيو الأخبار عند دوستويسفكى، والرواة الفولكلوريون والشخوص الرواة عند ميلنيكوف بيتشيرسكى ومامين سيبيرياك، والرواة الفولكلوريون ورواة الأحداث اليومية عند ليسكوف والشخوص الرواة فى أدب "الشعبية"، وأخيرًا رواة النثر الرمزى وما بعد الرمزى – عند ريميزوف وزامياتين وغيرهما – على كل ما بينهم من اختلاف فى أشكال السرد (الشفوية والكتابية) ومن

اختلاف لغات السرد (الأدبية، المهنية، الاجتماعية الفئوية، الحياتية، اللهجوية المحلية جدًا واللهجوية عامة إلخ) يستعان بهم ويُدرجون بوصفهم وجهات نظر وآفاقا أيديولوجية كلمية خاصة ومحدودة، لكنها مثمرة ومنتجة فى محدوديتها وخصوصيتها هاتين، تقابل تلك الآفاق ووجهات النظر التى تُدرَك (أى الآفاق ووجهات النظر الخاصة) على خلفيتها.

إن كلام أمثال هؤلاء الرواة هو دائما كلام غريب بلغة غريبة (كلام غريب بالنسبة إلى كلمة المؤلِّف المباشرة الفعلية أو المحتملة، ولغة غريبة بالنسبة إلى ذلك النوع من اللغة الأدبية الذى تواجهه لغة الراوية).

وفى هذه الحالة أمامنا كلام غير مباشر، كلام ليس باللغة إنما من خلال اللغة، من خلال وسط لغوى غريب، فهو بالتالى انعكاس مقاصد المؤلِّف مواربةً.

المؤلِّف يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط إلى الراوية – كلامِه (الراوية) ولغته (اللذين هما شيئان، معروضان)، وإنما إلى موضوع القصة أيضًا، وهى وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الراوية. فنحن نقرأ وراء حديث الراوية حديثا ثانيا هو حديث المؤلِّف عما يتحدث عنه الراوية بالإضافة إلى حديثه عن الراوية ذاته. ونحس إحساسا واضحًا بكل لحظة من لحظات الحديث هذا على مستويين: على مستوى الراوية – مستوى أفقه من حيث معنى الموضوع

وتعبيريته، وعلى مستوى المؤلِّف الذى يتكلم مواربة بواسطة هذا الحديث ومن خلاله. وفى أفق المؤلِّف هذا مع كل ما يجرى الحديث عنه يدْخلُ الراوية أيضًا بكلمته. فنحن نحرز نبرات المؤلِّف المستقرة على موضوع الحديث كما على الحديث نفسه وعلى صورة الراوية التى تتكشف خلال مجرى هذا الحديث. وعدم إحساسنا بهذا المستوى النبروى القصدى الثانى الذى للمؤلِّف معناه أننا لم نفهم العمل الأدبى.

إن حديث الراوية أو المؤلِّف المفترض يُبنى، كما قلنا، على خلفية اللغة الأدبية العادية، على خلفية الأفق اللغوى العادى. وكل لحظة من هذا الحديث تترابط مع هذه اللغة أو الأفق العادى وتقابله – تقابله حواريا: كما تقابل وجهةُ نظر وجهةَ نظر أخرى، وتقويمٌ تقويما ونبرةٌ نبرةً (وليس كظاهرتين ألسنيتين مجردتين). هذا الترابط، هذا القرن الحوارى بين لغتين وأفقين هو الذى يمكّن قصد المؤلف من تحقيق ذاته بحيث نشعر به بوضوح فى كل لحظة من لحظات العمل الأدبى. المؤلِّف ليس فى لغة الراوية وليس فى اللغة الأدبية العادية التى يرتبط بها الحديث (مع أنه يمكن أن يكون أقرب إلى لغة دون أخرى)، لكنه يستخدم هذه وتلك كى لا يفضى بمقاصده إلى أى منهما حتى النهاية؛ إنه يستخدم هذا التجاوب، هذا الحوار بين اللغات فى كل لحظة من لحظات عمله كى يظلّ هو كأنه شخص محايد لغويًا، كأنه شخص ثالث فى نقاش بين اثنين (مع أن هذا الشخص الثالث يمكن أن يكون شخصا متحيزا).

إن كل الأشكال التى تُدخِل الراوية أو المؤلِّف المفتـرض تـدل بقدر أو بآخر على تحرّر المؤلف من اللغة الواحدة والوحيـدة، تحـرر يرتبط باكتساب النظم اللغوية الأدبية صفة النسبية، تـدل علـى قـدرة المؤلف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغويًا، وعلى قدرتـه على تحويل مقاصده من نظام لغوى إلى آخر، ومزج "لغة الحقيقة" بلغة "الحياة اليومية"، وقول ما يريده هو بلغة الآخر، وقول ما يريده الآخـر بلغته هو (المؤلف).

وبما أنه يتم فى هذه الأشكال كلها (حديث الراويـة أو المؤلـف المفترض أو أحد الشخوص) انعكاس مقاصد المؤلف مواربـة، فمـن الممكن أن تتشكل فيها، كما فى الرواية الفكاهية، مسافات مختلفة بـين مختلف لحظات لغة الراوية والمؤلف: الانعكاس قد يزداد أو يتضاءل، كما يمكن فى بعض الحالات حدوث اندماج شبه كامل بين الصوتين.

والشكل التالى الذى تستخدمه أى روايـة دون اسـتثناء إدخـال التنوع الكلامى فى الرواية وتنظيمه هو كلام البطل.

إن كلام البطل الذى (أى البطل) يتمتع فى الرواية بقدر أو بآخر من الاستقلال المعنوى الكلمى الذاتى ويمتلك أفقا خاصا، وهـو كـلام غريب بلغة غريبة، يمكنه أيضًا أن يعكس مقاصد المؤلف، وبالتالى أن يكون إلى حدّ ما لغة المؤلف الثانية. زد على ذلك أن كلام البطل يؤثر فى كل الأحيان تقريبا (على نحو قوى جدًا فى بعض الأحيان) فى كلام المؤلف، إذ ينثر فيه كلمات غريبة (كلام البطـل الغريـب المـستتر)، وبهذا يحمل إليه التفكك والتنوع الكلامى.

ولهذا السبب يظل التنوع الكلامى وتفكك اللغة أساس الأسلوب الروائى حتى حين لا يكون هناك وجود للفكاهة والمحاكاة الساخرة والسخرية إلخ، وحتى حين لا يكون هناك وجود لراوية أو مؤلف مفترض أو بطل محدث. وحتى حين تبدو لغة المؤلف للنظرة السطحية واحدة متماسكة وذات قصدية مباشرة وعفوية، فإننا سنكتشف دائما مع هذا ثلاثية الأبعاد النثرية والتنوعية الكلامية العميقة التى هى من مهمة الأسلوب والمحددة له فى آن تحت هذا السطح اللغوى الواحد الأملس.

وهكذا تبدو لغة تورغنيف فى رواياته واحدة وصافية وأسلوبه واحدًا وصافيا. لكن هذه اللغة الواحدة، حتى عند تورغنيف، بعيدة جدا عن المطلق الشعرى. فهى فى جملتها منضمة ومقحمة فى حلبة الصراع بين وجهات النظر التى يحملها الأبطال إليها وتقويماتهم ونبراتهم، متأثرة بمقاصدهم وانقساماتهم المتصارعة، تتناثر فيها كلمات وكلمات صغيرة وعبارات وأوصاف ونعوت متأثرة بمقاصد الآخرين التى لا يتضامن المؤلف تضامنا كاملا معها والتى يعكس من خلالها مقاصده الخاصة. ونحن نحس إحساسا واضحا بمختلف المسافات التى تفصل بين المؤلف وبين مختلف لحظات لغته التى (اللحظات) تفوح منها روائح عوالم اجتماعية غريبة وآفاق غريبة. ونحس إحساسا واضحا بدرجات حضور المؤلف المختلفة وحكمه المعنوى النهائى فى مختلف لحظات لغته. إن التنوعية الكلامية فى لغة تورغنيف وتفككها هما العامل الأسلوبى الأكثر جوهرية، وهو الذى يوزع الحقيقة التى يريد المؤلف قولها توزيعا أوركستراليا، وعلى هذا فوعى المؤلف اللغوى، وعى الناثر موزع بنسب.

إن التنوع الكلامى الاجتماعى يتم إدخاله عند تورغنيف فى الحديث المباشر بين الأبطال، فى الحوار بينهم. لكنه ينثر هنا وهناك حتى ضمن حديث المؤلف حول أبطاله كما قلنا، مشكلا مناطق خاصة للأبطال. وهذه المناطق تتشكل من أنصاف كلام الأبطال ومن مختلف أشكال النقل الخفى لكلمة الغير، ومن كلمات الغير وكلماته الصغيرة المتناثرة، ومن تدخل لحظات تعبيرية غريبة فى كلام المؤلف (ثلاث نقاط متعاقبة، أسئلة، تعجب). المنطقة هى دائرة فعل صوت البطل المختلط بطريقة أو بأخرى بصوت المؤلف.

إلا أننا نكرر القول إن التوزيع الروائى الأوركسترالى للموضوع عند دتورغنيف يتركز فى الحوارات المباشرة، فالأبطال عند تورغنيف لا يوجدون مناطق واسعة ومشبعة حولهم، والتراكيب الهجينة الأسلوبية المطورة والمعقدة عنده نادرة نسبيا.

ولنتوقف عند بعض أمثلة التنوع الكلامى المتناثر عند تورغنيف.

١) "كان اسمه نيقولاى بيتروفتش كيرسانوف. وكان يملك على بعد خمسة عشر فرسخا من الخان الصغير ضيعة جيدة بمائتى نفس، أو كما كان يقول هو بعد أن خطط الحدود مع الفلاحين وأنشأ "مزرعة": قطعة أرض من ألفى ديسياتينا(*) ("الآباء والبنون"، الفصل الأول).

(*) وتساوى نحو هتكار.

التعابير الجديدة المميّزة لروح العصر والمؤداة هنا بأسلوب الليبرالية موضوعة ضمن علامة تنصيص أو متحفظ عليها.

٢) "بدأ يشعر بحنق خفى. فقد كان رفع الكلفة الكامل الذى يبديه بازاروف يجرح طبيعته الأرستقراطية. فابن الطبيب هذا لم يكن يشعر بالوجل، بل إنه كان يجيب باقتضاب وفى غير إقبال، وكان فى نبرة صوته شيء ما فظ يكاد يكون وقاحة" ("الآباء والبنون"، الفصل السادس).

الجملة الثالثة فى هذا المقطع، رغم كونها جزءا من كلام المؤلف من حيث سماته النحوية الشكلية، هى فى الوقت نفسه حيث انتقاء تعابيرها ("ابن الطبيب هذا") ومن حيث بنيتها التعبيرية كلام غريب خفى (هو كلام بافل بيتروفتش).

٣) "جلس بافل بيتروفيتش إلى طرف الطاولة. كان يرتدى بدلة صباحية، أنيقة، حسب الذوق الإنكليزى ويعلو رأسه طربوش صغير. هذا الطربوش وربطة العنق الصغيرة المعقودة بعدم اكثرات كانا ينبئان بحرية الحياة فى القرية؛ لكن ياقة القميص الضيقة، والقميص لم يكن أبيض فى الحقيقة بل أرقش كما هو المفترض فى لباس الصباح، كانت تنغرز بقسوة مألوفة فى ذقنه الحليقة" ("الآباء والبنون"، الفصل الخامس).

هذا الوصف الساخر للباس بافل بيتروفتش الصباحي مؤدى بأسلوب جنتلمان من طراز بيتروفتش بالذات. والعبارة التقريرية "كما هو مفترض فى لباس الصباح" ليست مجرد تقرير من قبل المؤلف بطبيعة الحال، بل هو المألوف فى تصرف جنتلمان من طبقة بافل بيتروفيتش أدى بسخرية، ويحق لنا إلى حد ما وضعه ضمن علامة تنصيص. إنه تعليل موضوعى كاذب.

٤) لم يكن يعدل دماثة متفيى ايليتش إلا وقاره. كان يلاطف الجميع - بعضهم بشىء من الاستخفاف وبعضهم بشىء من الاحترام؛ وأمام السيدات كان يبالغ فى إطرائهن "كفارس فرنسى حقيقى"، دون أن يكف عن إطلاق ضحكته الواحدة الرنانة كما هو المفترض فى موظف كبير" ("الآباء والبنون"، الفصل الرابع عشر).

هنا أيضا نفس الوصف الساخر من وجهة نظر الموظف الكبير نفسه. كما أن عبارة: "كما هو المفترض فى موظف كبير" تعليل موضوعى كاذب.

٥) "فى صباح اليوم التالى توجه نيجدانوف إلى شقة سيبياغين فى المدينة، وهناك فى مكتب فاخر مفروش بأثاث من طراز كلاسيكى رصين يتناسب تماما ومقام رجل دولة ليبرالى وجنتلمان..." ("الأرض البكر"، الفصل الرابع).

نفس التركيب الموضوعى الكاذب.

٦) "كان سيميون يستروفيتش يخدم فى وزارة البلاط وكان يحمل لقب كامر يونكر؛ كانت وطنيته قد حالت دون انخراطه فى السلك الدبلوماسى، حيث كان كل شىء، فيما بدا، يدعوه إليه: تربيته واعتياده المجتمع الراقى، ونجاحه لدى النساء ومظهره الخارجى نفسه..." ("الأرض البكر"، الفصل الخامس).

إن تعليل رفضه الانخراط فى السلك الدبلوماسى تعليل موضوعى كاذب. والوصف كله هنا مؤدى من وجهة نظر كالوميتسيف أيضا ويقفل بكلامه المباشر الذى هو من حيث سماته النحوية جملة تابعة للجملة الرئيسية التى هى كلام المؤلف (كل شىء كان يدعوه... لكن مغادرة روسيا..." إلخ).

٧) قدم كالوميتسيف إلى مقاطعة س فى إجازة لمدة شهرين ليتولى شؤون أملاكه قليلا، أى "ليخيف من تجب إخافته ويضغط على من يجب الضغط عليه". فبدون هذا لا يمكن أن تستقيم الأمور! ("الأرض البكر"، الفصل الخامس).

نهاية هذا المقطع مثال نموذجى على التأكيد الموضوعى الكاذب. فهو لم يوضع ضمن علامة تنصيص كما وضعت كلمات كالوميتسيف السابقة التى أدرجت ضمن كلام المؤلف، بل وضعت قصدا بعد هذه الكلمات وذلك بالضبط لإعطائها مظهر الحكم الموضوعى الذى هو فى هذه الحالة حكم المؤلف.

٨) "إلا أن كالوميتسيف غرز بتـؤدة بلورتـه المـدورة بـين الحاجب والأنف وركز نظره على الطويلب الذى تجـرأ علـى عـدم مشاطرته "تخوفاته" ("الأرض البكر"، الفصل السابع).

تركيب هجين نموذجى. فليست الجملة التابعة وحدها، بل كلمـة "الطويلب" فى الجملة الرئيسية التى هى كلام المؤلف مؤداتـان بلهجـة كالوميتسيف ومشبعتان بنفسه. إن نبرة الاستياء لدى كالوميتسيف هـى التى حكمت اختيار كلمات "الطويلب" "وتجرأ على عدم مـشاطرته..."، وهذه الكلمات أيضا الواردة فى سياق كلام المؤلف مشبعة فى الوقـت نفسه بنبرة المؤلف الساخرة، ولهذا السبب فالتركيب هنا ثنـائى النبـرة (الأداء الساخر من قبل المؤلف والمحاكاة الساخرة لاستياء البطل).

ولنورد أخيرا أمثلة على اقتحام لحظات تعبيرية من الكلام الآخر (ثلاث نقط متعاقبة، أسئلة، كلمات تعجـب) النظـام النحـوى لكـلام المؤلف.

٩) "غريبة كانت حالته النفسية. فكم من الأحاسيس الجديدة التى أحس بها فى اليومين الأخيرين وكم من الوجوه الجديدة التى رآهـا... لقد التقى لأول مرة بفتاة بدا له أنه أحبها على الأرجـح؛ كـان واعيـا لبدايات أمر كرس له، على الأرجح، قواه كلها... وماذا كانت النتيجة؟ هل أحس بالسرور؟ لا. هل شعر بالتردد؟ بالوجل؟ بالارتبـاك؟ آه، لا طبعا. إذن هل شعر على الأقل بتوتر كيانه كله، بذلك الانـدفاع بـين الصفوف الأولى من المحاربين الذى يستدعيه اقتراف المعركة؟ أيـضا

لا. لكن.. هل يؤمن أخيرا بهذا الأمر؟ هل يؤمن بحبه؟ – صامتا، – لماذا هذا التعب، هذا العزوف حتى عن الكلام، ولماذا لا يصرخ فقط ولا يثور؟ وأى صوت فى داخله يريد أن يخنقه فى صدره بصراخه هذا؟" ("الأرض البكر"، الفصل الثامن عشر).

أمامنا هنا فى حقيقة الأمر شكل من أشكال كلام البطل غير المباشر تماما. فهذا الشكل من حيث سماته النحوية هو كلام المؤلف، لكن بنيته التعبيرية كلها بنية ينجدانوفية. إنه كلام نيجدانوفية الباطنى، لكن المؤلف ينقله وينظمه بأسلوبه طارحا الأسئلة ومبديا التحفظات الفاضحة بسخرية ("على الأرجح")، ومع هذا يظل هذا الكلام مصبوغا بصبغة نيجدانوف التعبيرية.

ذلكم هو الشكل العادى المألوف لنقل الكلام الباطنى عند تورغنيف (وهو بشكل عام أحد أكثر أشكال نقل الكلام الباطنى فى الرواية انتشارا). إن شكل النقل هذا يحمل إلى المجرى الفوضوى والمتقطع لكلام البطل الباطنى (وهذه الفوضى وهذا التقطع كان على المؤلف أن يصورهما فى حالة استخدامه الكلام المباشر) النظام والتماسك الأسلوبى. زد على ذلك أن هذا الشكل يمكن من حيث سماته النحوية (الشخص الغائب) والأسلوبية الأساسية (المفرداتية وغيرها) من قرن الكلام الباطنى الغريب بسياق المؤلف قرنا عضويا ومتماسكا. ثم إن هذا الشكل بالذات يمكن فى الوقت نفسه من الاحتفاظ بالبنية التعبيرية لكلام البطل الباطنى، وبذلك القدر من عدم الصراحة والاستقرار اللذين يتميز بهما كلام البطل الباطن، الأمر الذى يتعذر بل

يستحيل تصويره لدى نقله فى شكل كلام غير المباشر الجاف والمنطقى. هذه الخصائص هى التى تجعل من هذا الشكل أنسب الأشكال لنقل كلام البطل الباطن، وهذا الشكل هجين بطبيعة الحال، يمكن لصوت البطل فيه أن يكون على درجات متفاوتة من الفاعلية، كما يمكنه أن يدخل على الكلام المنقول نبرة ثانية هى نبرته الخاصة (نبرة السخرية أو الاستياء أو غيرهما).

كما يمكن بلوغ هذا النوع من التهجين، هذا النوع من خلط النبرات ومحو الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر، عن طريق أشكال أخرى من نقل كلام البطل. ونظرا لوجود هذه الأنماط النحوية الثلاثة من النقل فقط (أى الكلام المباشر، الكلام غير المباشر، الكلام غير المباشر الخالص تماما) يمكن بتركيب هذه الأنماط تراكيب مختلفة، وعلى الأخص بتأطير سياق المؤلف لها تأطيرا يستثير فيها الاستجابة (Rèplique) وبتوزيعها بطريقة مختلفة، تحقيق أشكال عديدة متنوعة من لعب أنماط الكلام وتمازج إيقاعاتها وتأثيرها المتبادل.

إن الأمثلة التى أوردناها من تورغنيف تصف بشكل كاف دور البطل بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية ولحمل التنوع الكلامى إليها. إن لبطل الرواية منطقته الخاصة كما قلنا، دائرة نفوذه فى سياق المؤلف المحيط به، دائرة نفوذ تتجاوز (وتتجاوز كثيرا فى العديد من الحالات) نطاق الكلمة المباشرة المخصصة للبطل. إن دائرة فعل صوت البطل الجوهرى يجب أن تكون، على أى حال، أوسع من

كلامه المباشر الفعلى. وهذه المنطقة التى تحيط بأبطال الرواية الجوهريين أصلية جدا من الناحية الأسلوبية: إذ تطغى فيها أشكال متنوعة جدا من التراكيب الهجينة، كما أنها دائما ذات صبغة حوارية بقدر أو بآخر؛ ففيها يجرى الحوار بين المؤلف وأبطاله، وهو ليس ذلك الحوار الدرامى، القائم على سؤال وجواب، أخذ ورد، بل إنه الحوار الروائى الخاص الذى يتحقق فى حدود تراكيب مونولوجية ظاهرية. وإمكانية هذا النوع من الحوار هى إحدى ميزات النثر الروائى الأكثر جوهرية التى تعجز عنها الأجناس الدرامية والأجناس الشعرية الخالصة.

إن مناطق الأبطال موضوع جد مثير بالنسبة إلى التحاليل الأسلوبية والألسنية: إذ يمكننا الوقوع فيها على تراكيب قمينة بإلقاء ضوء جديد تماما على مسائل النحو والأسلوبية.

ونتوقف أخيرا عند واحد من أكثر أشكال إدخال التنوع الكلامى فى الرواية وتنظيمه أهمية وجوهرية ألا وهو الأجناس الداخيلة.

تسمح الرواية بدخول أجناس مختلفة، فنية (كالقصص الاستطرادية، والتمثيليات الغنائية والقصائد والمشاهد الدرامية إلخ)، وخارجة عن الفن (كالأجناس الحياتية اليومية والبلاغية والعملية والدينية وغيرها) فى قوامها. فمن حيث المبدأ يمكن لأى جنس أن يدخل فى تركيب الرواية، ومن حيث الواقع فمن العسير جدا العثور على جنس لم يدخل الرواية فى وقت ما وعند كاتب ما. وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلدونتها البنائية واستقلالها الذاتى وفرادتها اللغوية والأسلوبية.

وهناك بالإضافة إلى ذلك مجموعة خاصة من الأجناس التى تضطلع فى الروايات بدور بنائى جوهرى جدا، بل إنها تحدد أحيانا بناء الكل الروائى إذ تخلق أجناسا روائية جديدة خاصة مثال ذلك الاعترافات، اليوميات، الرحلات، السيرة الذاتية، الرسائل وغيرها. هذه الأجناس قد لا تدخل فى الرواية بوصفها جزءا بنائيا جوهريا منها وحسب، بل قد تحدد أيضا شكل الرواية ككل (رواية الاعترافات، رواية المذكرات، الرواية فى رسائل إلخ). إن كل جنس من هذه الأجناس يمتلك أشكاله الكلمية المعنوية الخاصة لاستيعاب جوانب مختلفة فى الواقع. والرواية تستخدم هذه الأجناس بوصفها بالضبط أشكالا جاهزة لاستيعاب الواقع بالكلمة.

إن دور هذه الأجناس التى تدخل الرواية عظيم بحيث قد يبدو أن الرواية تفتقد مقاربتها الكلمية الأصلية الخاصة للواقع، وأنها فى حاجة إلى أشكال أخرى لتمهد لها سبل معالجة هذا الواقع، أما هى فليست سوى توحيد تلفيقى ثانوى لتلك الأجناس الكلمية الأولى.

إن كل الأجناس التى تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها، ولهذا فهى تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمق على نحو جديد تنوعها الكلامى. وكثيرا ما تكتسب لغات الأجناس الخارجة عن الفن التى تدخل الرواية أهمية بحيث ينشىء إدخال جنس ما (كالرسائل مثلا) عصرا كاملا ليس فى تاريخ الرواية وحسب، بل فى تاريخ اللغة الأدبية أيضا.

إن الأجناس التى تدخل الرواية يمكن أن تكون ذات قصدية مباشرة، كما يمكن أن تكون موضوعية شيئية بالكامل أى محرومة حرمانا تاما من مقاصد المؤلف (أى أن الكلمة لا تقول هذه الأجناس بل تعرضها فقط كأشياء)، إلا أن هذه الأجناس تعكس فى أكثر الأحيان مقاصد المؤلف بقدر أو بآخر، وإن كانت بعض لحظاتها يمكن أن تظل بعيدة بشكل أو بآخر عن المعنى الأخير للعمل الأدبى.

وعلى هذا يمكن للأجناس الشعرية العروضية التى تدخل الرواية (كالأجناس الغنائية مثلا) أن تكون من الناحية الشعرية ذات قصدية مباشرة وذات امتلاء معنوى كامل. مثال ذلك القصائد الغنائية التى أدخلها غوته فى "ويلهيلم مييستر". وعلى هذا النحو أيضا أدرج الرومنطيقيون أشعارهم فى النثر. وهؤلاء، كما هو معروف، كانوا يعتبرون وجود الشعر فى الرواية (بوصفه التعبير المباشر عن نوايا المؤلف) مقوما من مقومات هذا الجنس (أى الرواية). وفى حالات أخرى تعكس القصائد الشعرية الدخيلة نوايا المؤلف؛ مثال ذلك قصيدة لينسكى فى "يفغينى أونيغين" "أين، أين ابتعدت...". وإذا كانت القصائد الشعرية فى "ويلهيلم مييستر" يمكن نسبتها نسبة مباشرة إلى شعر غوته الغنائى (وهو الحاصل فعلا)، فإن قصيدة "أين، أين ابتعدت..." لا تصح نسبتها إطلاقا إلى شعر بوشكين الغنائى، أو على أبعد تقدير، تصح نسبتها إلى نوع خاص هو "أسلبات المحاكاة الساخرة" (وإلى هذا النوع أيضا يجب نسبة أبيات غرينيوف فى "ابنة الضابط"). أخيرا يمكن للأبيات الشعرية المدخلة إلى الرواية أن تكون موضوعية (شيئية) على نحو يكاد يكون كاملا؛ مثال ذلك أشعار الكابتن ليبيادكين فى رواية دوستويفسكى" "الأبالسة".

ويصح الأمر نفسه على إدخال مختلف أنواع الحكم والأقوال المأثورة: فهذه أيضا يمكن أن تتأرجح من الموضوعية الخالصة، ("الكلمة المعروضة") وحتى القصدية المباشرة أى التى تكون فيها أقوالا فلسفية كاملة المعنى يقولها المؤلف ذاته (أى كلمة مطلقة مقولة دون أى تحفظ أو مسافة). وعلى سبيل المثال نجد فى روايات جان بول الغنية جدا بالأقوال المأثورة سلما طويلا من التدرجات بين هذه الأقوال: من الموضوعية الخالصة حتى القصدية المباشرة مع مختلف أشكال ودرجات عكس مقاصد المؤلف.

وفى "يفغينى أونيغين" تأتى الأقوال المأثورة والحكم فى مستوى محاكاة ساخرة أو سخرية، أى أن مقاصد المؤلف تنعكس فى هذه الأقوال بدرجات متفاوتة. إليكم هذه الحكمة على سبيل المثال:

من عاش وفكر لا بد

أن يحتقر الناس فى قرارة نفسه؛

ومن كان ذا إحساس لا بد

أن يقلقه شبح الأيام التى لن تعود،

لا بد أن يعزف عن المباهج،

لا بد أن تلسعه أفعى الذكريات

وأن يتأكله الندم، -

إنها مؤداة على مستوى محاكاة ساخرة خفيفة، لكننا نشعر طوال الوقت بقربها من مقاصد المؤلف قربا يكاد يكون اندماجا.

لكن البيتين التاليين (وهما للمؤلف المفترض مع أونيغين):

وهذا كله كثيرا ما يضفى

على الحديث رونقا كبيرا

يعززان نبرات المحاكاة والسخرية ويلقيان ظلا موضوعيا (شيئيا) على هذه الحكمة. فنحن نرى أنها مبنية فى مجال فعل صوت أونيغين، فى أفق أونيغين وبنبرات أونيغين أيضا.

لكن انعكاس مقاصد المؤلف هنا - أى فى مجال تردد صوت أونيغين، فى منطقة أونيغين - هو غيره عما فى منطقة لينسكى (قارن المحاكاة الساخرة لأبيات لينسكى التى تكاد تكون موضوعية (شيئية).

هذا المثال يمكن أن يكون توضيحا لما بحثناه سابقا من تأثير كلام البطل فى كلام المؤلف: فالقول المأثور الذى أوردناه مخترق بمقاصد أونيغين (المشبعة بروح بايرون السائدة آنذاك)، ولهذا لا يتعاطف المؤلف معها تعاطفا تاما، بل يحتفظ بمسافة ما بينه وبينها.

ويزداد الأمر تعقيدا فى حالة إدخال أجناس تعتبر جوهرية بالنسبة إلى الرواية (كالاعترافات واليوميات وغيرها). هذه الأجناس تحمل أيضا لغاتها الخاصة إلى الرواية، لكن هذه اللغات مهمة فى المقام الأول بوصفها وجهات نظر خصبة بالنسبة إلى الموضوع،

وجهات نظر محرومة من الاصطلاحية الأدبية، موسعة للأفق اللغوى الأدبى، مساعدة على غزو عوالم جديدة من الوعى بالكلمة لحساب الأدب، عوالم سبق أن سبرت وغزيت فى دوائر أخرى (خارجة عن الأدب) من دوائر حياة الكلمة.

إن اللعب الفكاهى باللغات، والحديث "غير الصادر عن المؤلف مباشرة" (حديث الرواية، أوالمؤلف المفترض أو شخص من شخوص الرواية) وكلام الأبطال ومناطقهم، وأخيرا الأجناس الدخيلة أو المؤطرة هى الأشكال الأساسية لإدخال التنوع الكلامى فى الرواية وتنظيمه. وهذه الأشكال كلها تمكن من تحقيق طريقة استخدام غير مباشر، متحفظ عليه، تغريبى للغات. وهى كلها تدل على اكتساب الوعى اللغوى صفة النسبية، وتعبر عما يتناسب وهذا الوعى من إحساس بموضوعية (شيئية) اللغة وحدودها التاريخية والاجتماعية وحتى المبدئية (أى حدود اللغة بما هى لغة). إن اكتساب الوعى اللغوى صفة النسبية لا يفترض أبدا إكساب المقاصد المعنوية ذاتها هذه الصفة: فالمقاصد حتى على أرضية الوعى اللغوى النثرى يمكن أن تكون مطلقة. ولأن فكرة اللغة الوحيدة (بوصفها لغة فوق الشك والريبة ومطلقة) غريبة عن النثر الروائى يجب على الوعى النثرى، لهذا السبب بالذات، أن يوزع مقاصده المعنوية حتى وإن كانت مطلقة توزيعا أوركستراليا. فهذا الوعى يشعر بالضيق حين يجد نفسه فى واحد من لغات التنوع الكلامى العديدة فقط، كما أن رنة لغوية واحدة لا تكفيه.

لقد تعرضنا إلى الأشكال الأساسية المميزة لأهم أنواع الرواية الأوروبية فقط، لكن هذه الأشكال لا تستنفد بطبيعة الحال كل الطرق الممكنة لإدخال التنوع الكلامى فى الرواية وتنظيمه. إذ من الممكن، بالإضافة إلى ما سبق، قرن ومزاوجة كل هذه الأشكال فى بعض الروايات، وبالتالى فى أنواع أخرى جديدة من هذا الجنس تنشئها هذه الروايات. والنموذج الكلاسيكى الذى لا تشوبه شائبة للجنس الروائى هو رواية سرفنتس "دون كيخوت" التى حققت بعمق وشمول فريدين كل ما فى الكلمة الروائية المتنوعة كلاميا والحوارية داخليا من إمكانيات فنية.

إن التنوع الكلامى الذى يدخل الرواية (ومهما كانت أشكال إدخاله) هو كلام غريب بلغة غريبة يعمل على التعبير عن مقاصد المؤلف تعبيرا مواربا. والكلمة فى كلام من هذا النوع هى كلمة ذات ثنائية صوتية خاصة. إنها تخدم فى آن متكلمين، وتعبر فى آن عن قصدين مختلفين: القصد المباشر للمتكلم فى الرواية والقصد غير المباشر للمؤلف. فى كلمة كهذه صوتان، معنيان وتعبيران. إلا أن هذين الصوتين مترابطان حواريًا، فكأنهما يعرفان أحدهما الآخر (كما يعرف الردان، السؤال والجواب، فى الحوار أحدهما الآخر ويبنيان على أساس معرفتهما أحدهما للآخر)، كأنهما يتحادثان.. إن الكلمة الثنائية الصوت ذات صفة حوارية داخلية دائما. ذلكم هو حال الكلمة الفكاهية والكلمة الساخرة وكلمة المحاكاة الساخرة، ذلكم هو أخيرا حال كلمة الجنس الدخيل – إنها كلها كلمات ثنائية الصوت حوارية داخليا، يكمن فيها كلها حوار محتمل، لكنه ليس حوارا موسعا، بل مركّز بين صوتين، نظرتين إلى العالم، لغتين.

إن الكلمة الثنائية الصوت الحوارية داخليا ممكنة أيضا، بطبيعة الحال، فى النظام اللغوى المغلق، الخالص والواحد، الخالى من نسبية الوعى النثرى اللغوى، وهى بالتالى ممكنة أيضا فى الأجناس الشعرية الخالصة. إنما ليس لها هنا أى أرضية مهمة وجوهرية لتطورها. والكلمة الثنائية الصوت واسعة الانتشار فى الأجناس البلاغية، إلا أنها، ببقائها هنا فى حدود النظام اللغوى الواحد، لا تثريها العلاقة العميقة بقوى الصيرورة التاريخية المفككة للغة ولا تخصبها، فهى ليست فى أحسن الأحوال سوى صدى بعيد وضيق لهذه الصيرورة، ضيق حتى مستوى الحاجة الفردية.

إن الثنائية الصوتية الشعرية والبلاغية هذه، المقطوعة الصلة بعملية التفكك اللغوى، يمكن أن تتطور بشكل مناسب إلى حوار فردى، نقاش فردى وحديث بين شخصين، إلا أن حدود هذا الحوار ستكون محايثة للغة واحدة وحيدة: قد تكون هذه الحدود متنافرة، متناقضة، إلا أنها لن تكون ذات تنوع كلامى ولا لغوى، إن مثل هذه الثنائية الصوتية التى تبقى فى حدود نظام لغوى واحد مغلق يمكن أن تكون رفيقا ثانويا للحوار وللأشكال المحاجية[1] من الناحية الأسلوبية فقط. إن الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) للكلمة المكتفية بلغة واحدة ووحيدة وبأسلوب متماسك مونولوجيا لا يمكن أن تكون جوهرية أبدا: إنها لعب، إنها زوبعة فى فنجان.

---

(١) إنها لا تصبح جوهرية فى الكلاسيكية الجديدة إلا فى الأجناس الوضيعة ولا سيما فى الهجاء.

وليست هذه حال الثنائية الصوتية النثرية. فثنائية الصوت هنا، على أرضية النثر الروائى، لا تمتح طاقتها وازدواجية معناها الحوارية من تنوع الأصوات وحالات سوء التفاهم التناقضات الفردية (وإن كانت هذه مأساوية ولها أسبابها العميقة فى المصائر الفردية)[1]، بل إن هذه الثنائية الصوتية فى الرواية تمتد بجذورها عميقا فى التنوع الكلامى والتنوع اللغوى الاجتماعى الجوهرى. صحيح أن التنوع الكلامى يتمثل فى الرواية عامة فى أشخاص دائما، ويتجسد فى صور فردية لأناس ذوى اختلافات وتناقضات مفردة. لكن هذه التناقضات هنا بين إرادات الأفراد وعقولهم تغوص فى التنوع الكلامى الذى يعيد إدراكها. إن تناقضات الأفراد هنا ليست سوى القمم الظاهرة فوق سطح التنوع الكلامى الاجتماعى، هذا التنوع الذى يلعب ويعصف ويجعلها بسلطانه متناقضة، ويشبع وعيها وكلماتها بتناقضيته الجوهرية.

ولهذا فالحوارية الداخلية للكلمة النثرية الفنية الثنائية الصوت لا يمكن أن تستنفد أبدا من حيث موضوع السرد أو التصوير (كما لا يمكن للطاقة الاستعارية للغة أن تستنفد فى هذا المجال)، لا يمكن أن تنتشر حتى النهاية فى حوار مباشر يتصل بالحكاية أو فى حوار إشكالى يفعل تفعيلا كاملا القدرة الحوارية الكامنة فى التنوع الكلامى اللغوى. أن الحوارية الداخلية للكلمة النثرية الحقة التى تنشأ عضويا من اللغة المفككة المتنوعة كلاميا لا يمكن أن تكتسب صفة دراميه

---

(١) فى نطاق العالم الشعرى واللغة الواحدة كل ما هو جوهرى فى هذه الاختلافات والتناقضات يمكن ويجب أن يتطور فى حوار مباشر ودرامى خالص.

جوهرية وتكتمل دراميا (تكتمل بشكل حقيقى)، إنهـا أوسـع مـن أن تحتوى احتواء كاملا فى إطار حوار مباشر أو حديث أشـخاص، ولا يمكن تقسيمها تقسيما كاملا إلى ردود مفصولة فصلا واضحا[1]. ثنائية الصوت هذه متشكلة مسبقا فى اللغة ذاتها (تماما كالاستعارة الحقيقيـة والأسطورية)، فى اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعيـة تتـشكل تاريخيـا وتتفكك وتتمزق اجتماعيا فى صيرورتها هذه.

إن إشاعة النسبية فى الوعى اللغوى ومشاركته الجوهرية فـى التنوع والتعدد الكلامى للغات التى فى طور التشكل، توهان مقاصد هذا الوعى المعنوية والتعبيرية ونواياه فى اللغات (الموعاة بنفس النـسبة، والموضوعية بنفس النسبة)، وحتمية تكلم هـذا الـوعى كلامـا غيـر مباشر، متحفظا، مواربا – هذه كلها هى المقدمات الضرورية للثنائيـة الصوتية النثرية، الفنية للكلمة. هذه الثنائية الصوتية يجـدها الروائـى قائمة فى التنوع الكلامى اللغوى والتنوع اللغوى اللذين يغمران وعيـه ويغذيانه، ولا تنشأ فى غمار المحاجة البلاغية الفردية مع الأشـخاص الآخرين.

فإذا فقد الروائى الأرضية اللغوية للأسلوب النثرى، ولم يـستطع الارتفاع إلى مستوى الوعى اللغوى النسبى، وأصم أذنيه عن الثنائيـة الصوتية العضوية للكلمة الحية المتكونة وعن حواريتها الداخلية، فإنـه لن يفهم أبدا إمكانات الجنس الروائى الفعلية ومهامـه ولـن يحققهـا.

---

(١) هذه الردود تكون عادة أكثر حدة ودرامية واكتمالا بقدر ما تكون اللغة أكثـر تماسـكا ووحدانية.

سيكون بوسعه، بطبيعة الحال، أن يخلق عملا يشبه الرواية إلى حد بعيد تأليفا وموضوعا، عملا "مصنوعا" تماما كالرواية، لكنه لن يخلق رواية، إذ أن الأسلوب سيفضحه دائما. سنرى وحدة واثقة بنفسها، سذاجة أو غباء، للغة أحادية الصوت سيالة وخالصة (أو لغة ذات ثنائية صوتية مختلفة ومصطنعة بشكل بدائى). سترى أن تطهير اللغة وتخليصها من التناقض جاءاه بسهولة ويسر: فهو بكل بساطة لا يسمع التنوع الكلامى الجوهرى للغة؛ إذ إنه يعتبر النغمات الثانوية الاجتماعية التى تعطى الكلمات رنتها الخاصة تشويشات تنبغى إزالتها، فتتحول الراوية المقطوعة الصلة بالتباين اللغوى الحقيقى فى معظم الأحيان إلى دراما للقراءة ذات ملاحظات مطورة "ومشغولة فنيا" (أى إلى دراما سيئة بطبيعة الحال)، وتجد لغة المؤلف نفسها فى رواية كهذه مقطوعة الصلة بالتباين اللغوى فى وضع حرج وسخيف – وضع لغة الملاحظة الدرامية[1].

إن الكلمة النثرية الثنائية الصوت ذات معنيين. لكن الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة هى أيضا ثنائية المعنى متعددة المعنى. وفى هذا إختلافها الأساسى عن الكلمة المفهوم والكلمة المصطلح. الكلمة الشعرية مجاز يستوجب إحساسا جليا بمعنيين فيه.

---

(١) شبيلغاهن فى دراساته المعروفة فى نظرية الرواية وتقنيتها يسترشد بالضبط بمثل هذه الرواية غير الروائية، ويتجاهل بالضبط إمكانات الجنس الروائى الخاصة. فشبيلغاهن منظرا أصم أذنيه عن التباين اللغوى وإلى نتيجته المتميزة التى هى الكلمة الثنائية الصوت.

ولكن كيفما كان فهم العلاقة المتبادلة بين المعنيين في الرمز الشعرى (المجاز)، إلا أن هذه العلاقة المتبادلة ليست على أى حال ذات طبيعة حوارية، ولا يجوز أبدا وفى أى ظرف من الظروف تصور المجاز (الاستعارة مثلا) مطورا فى حذى حوار، أى تصور المعنيين موزعين بين صوتين مختلفين. ولهذا السبب فثنائية معنى الرمز (أو تعددية معناه) لا تستدعى أبدا ثنائية نبرته، بل على العكس، ذلك أن ثنائية المعنى الشعرية تكتفى بصوت واحد وبنظام نبروى واحد. يمكن تفسير العلاقات المتبادلة بين المعانى فى الرمز تفسيرا منطقيا (كعلاقة الفردى أو الخاص بالعام، مثال ذلك اسم العلم الذى يصبح رمزا، أو كعلاقة المشخص بالمجرد إلخ)؛ ويمكن تفسير فهمهما فهما فلسفيا أنطولوجيا بوصفها علاقة العرض بالجوهر إلخ، كما يمكن إبراز الجانب التقويمى الانفعالى لهذه العلاقة المتبادلة فى المقام الأول، إلا أن كل أنواع العلاقة المتبادلة بين المعانى هذه لا تخرج ولا يمكن أن تخرج عن نطاق علاقة الكلمة بموضوعها وبمختلف لحظات هذا الموضوع. فبين الكلمة والموضوع يجرى الحدث كله، ولعب الرمز الشعرى كله. الرمز لا يستطيع أن يفترض علاقة جوهرية بالكلمة الغريبة، بالصوت الغريب. إن تعددية معنى الرمز الشعرى تفترض وحدة الصوت وتطابقه معها ووحدانيته الكاملة فى كلمته. وما أن يقتحم لعب الرمز هذا صوت غريب أو نبرة غريبة أو وجهة نظر أخرى حتى ينهار المستوى الشعرى ويتحول الرمز إلى المستوى النثرى.

ويكفينا لفهم الفرق بين ثنائية المعنى الشعرية وثنائية الصوت النثرية أن ندرك أى رمز ونضفى عليه نبرة ساخرة (فى سياق جوهرى مناسب بطبيعة الحال) أى يكفى أن ندرج صوتنا فيه، ونعكس قصدنا الجديد فيه مواربة[١]. بهذا يتحول الرمز الشعرى، مع بقائه رمزا بطبيعة الحال، إلى المستوى النثرى ويصبح كلمة ثنائية الصوت: إذ تتدخل بين الكلمة والموضوع كلمة غريبة، نبرة غريبة، ويسقط على الرمز ظل الموضوع (وفى هذه الحالة تكون البنية ثنائية الصوت بدائية وبسيطة).

مثالنا على أبسط أنواع إسباغ النثرية على الرمز الشعرى فى "يفغينى أونيغين" هو المقطع المتعلق بلينسكى:

كان يعنى الحب، هو المؤتمر بأمر الحب.

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير، كالقمر...[٢]

---

(١) اعتاد ألكسى ألكسندروفتشف كارينين أن ينأى بنفسه عن بعض الكلمات والتعبيرية المرتبطة بها. كان يبنى تراكيب ثنائية الصوت دون أى سياق، بل حصرا على مستوى قصدى: "وكما ترين، زوج رقيق، رقيق كما فى السنة الثانية من زواجه، كان يتحرق شوقا لرؤيتك – قال بصوته الرفيع البطئ وبنبرته التى كان يستعملها على الدوام تقريبا معها، نبرة السخرية ممن كان يمكن أن يتكلم على هذا النحو فعلا" ("أنا كارنينا"، الجزء الأول، الفصل الثلاثون).

(٢) سنقوم بتحليل هذا المثال فى مقالتنا "من تاريخ الكلمة الروائية".

إن الرموز الشعرية فى هذا المقطع موجهة فورا فى مستويين: مستوى أغنية لينسكى ذاتها – أى فى الأفق المعنوى والتعبيرى. لنفس مشبعة بروح تجمع "غابة غوتينغن[1]..."، وفى مستوى كلام بوشكين الذى كانت روح غوتينغن بالنسبة إليه ظاهرة جديدة لكنها آخذة لأن تصبح نموذجية من ظواهر التنوع الكلامى الأدبى للعصر: نغمة جديدة، صوت جديد فى تنوع أصوات اللغة الأدبية، والمذاهب الأدبية والحياة المحكومة لهذه المذاهب. والأصوات الأخرى فى هذا التنوع الكلامى الأدبى الحياتى هى: لغة أونيغين البيرونية – الشاتوبريانية ولغة ريتتشاردسون، وعالم تاتيانا القروية، واللغة الحياتية لعزبة آل لارين، ولغة تاتيانا البطرسبورجية وعالمها، ولغات أخرى بما فيها لغات المؤلف المختلفة، غير المباشرة، المتغيرة باستمرار على مدى الرواية الشعرية. هذا التنوع الكلامى كله (و"يفغينى أونغينين" موسوعة أساليب العصر ولغاته) يوزع مقاصد المؤلف توزيعا أوركستراليا وينشئ الأسلوب الروائى حقا لهذا العمل.

وهكذا تغدو صور المقطع الذى أوردناه، وهى رموز شعرية ثنائية المعنى (استعارية) فى منظور لينسكى القصدى، رموزا نثرية ثنائية الصوت فى نظام كلام بوشكين. إنها، بطبيعة الحال، رموز نثرية فنية حقيقية نشأت من التنوع الكلامى للغة العصر الأدبية التى هى فى طريق التشكل، وليست محاكاة بلاغية سطحية ساخرة أو سخرية.

---

(١) هو تجمع شعراء فى مدينة غوتينغن الألمانية بين عامين ١٧٧٢ و١٧٧٤ قريب فى إتجاهه من اتجاه "العاصفة والاقتحام" لكنه أكثر اعتدالا. نادى بتقديس الطبيعة، وبالإخلاص للمثل العليا الأخلاقية. (المترجم)

ذلكم هو الفرق بين ثنائية الصوت العملية الفنية وثنائيـة معنـى الرمز الشعرى الخالص أو تعدديته الأحادية الصوت. إن ثنائية المعنى للكلمة ثنائية الصوت حوارية داخليا، مشحونة بالحوار، ويمكنها، بالفعل أن تولد حوارات بين أصوات مفرقة فعلا (لكنهـا ليـست حـوارات درامية، بل حوارات نثرية لا مخرج لها). إلا أن ثنائية الـصوت فـى هذا لا تستنفد ذاتها أبدا فى هذه الحـوارات، ولا يمكـن أن تـستخرج استخراجا تاما من الكلمة لا عن طريق تجزئتها المنطقيـة العقلانيـة وتوزيعها على عناصر الجملة المركبة الواحدة مونولوجيا (كمـا فـى البلاغة)، ولا عن طريق التقطيع الدرامى للردود فى الحوار النـاجز. وثنائية الصوت الحقيقة، إذ تولد حوارات روائية نثرية، لا تستنفد ذاتها فيها، بل تبقى فى الكلمة، فى اللغة مصدرا للحوارية لا ينضب، ذلك أن الحوارية الداخلية للكلمة هى الرفيق الضرورى لتفكك اللغـة، ونتيجـة اكتظاظها بالمقاصد المتباينة. وهذا التفكك وما يرتبط به مـن اكتظـاظ كل الكلمات والأشكال بالمقاصد وإثقالها بها هو الرفيـق الـضرورى للصيرورة التاريخية المتناقضة اجتماعيا للغة.

وإذا كانت مشكلة الرمز الشعرى هى المشكلة المركزية لنظرية الشعر، فمشكلة الكلمة ثنائية الصوت، ذات الحواريـة الداخليـة فـى مختلف أشكالها وأنماطها، هى المشكلة المركزية لنظرية النثر الفنى.

إن الموضوع محاط ومغلف بالنسبة إلى الناثر الروائـى بكلمـة الآخرعن هذا الموضوع، فهو متحفظ عليه، محاجج فيه، مفسر بمعـان مختلفة ومقوم بتقويمات مختلفة، لا يمكن فصله عن الوعى الاجتماعى

المناقض له (للموضوع). والروائى يتكلم عن هذا "العالم المتحفظ عليه" بلغة متناقضة، حوارية داخليا. وعلى هذا تتكشف اللغة والموضوع للروائى فى مظهرهما التاريخى، فى صيرورتهما الاجتماعية المتناقضة. فلا وجود بالنسبة إليه لعالم خارج المقاصد المتناقضة المفككة لهذه اللغة. ولهذا السبب تصبح وحدة اللغة فى الرواية كما فى الشعر (وبكلام أدق وحدة اللغات) وحدة عميقة لكنها أصيلة مع موضوعها، مع عالمها. وكما تبدو الصورة الشعرية مولودة من اللغة ذاتها وناشئة منها بشكل عضوى ومتشكلة فيها مسبقا، كذلك تبدو الصور الروائية ملتحمة التحاما عضويا بلغتها المتنوعة الأصوات، فكأنها متشكلة مسبقا فيها، فى ثنايا تناقضيتها العضوية الخاصة. إن "تحفظية" العالم "وتحادثية" اللغة تندمجان فى الرواية فى حدث واحد هو حدث الصيرورة المتناقضة للعالم فى الوعى الاجتماعى والكلمة.

وعلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق أيضا أن تشق طريقها إلى موضوعها عبر كلمة الغير التى تلفه، وهى أيضا تلقى أمامها مسبقا لغة متناقضة، وعليها أن تشق طريقها إلى وحدتها (أى اللغة) المبدعة (وليست المعطاة أو الناجزة) وإلى قصديتها الخالصة. إلا أن طريق الكلمة الشعرية هذا إلى موضوعها وإلى وحدة اللغة، وهو طريق تلتقى فيه دائما بكلمة الغير وتتبادل التوجه معها، يبقى فى خبث عملية الإبداع ويُزال كما تزال الأخشاب بعد أن ينتهى البناء، فينهض بعدها العمل الناجز كلاما وحيدا مركزا من حيث موضوعه عن الألم "البكر".

ولا تبلغ الكلمة الشعرية الناجزة هذا المستوى من النقاء فـــى وحدانيـــة الصوت، ومن صراحة القصد المطلقة إلا على حساب قدر معين مـــن اصطلاحية اللغة الشعرية.

وإذا كانت فكرة اللغة الشعرية الخالصة، المسحوبة من التـــداول اليومى الحياتى، الواقعة خارج التاريخ، فكرة لغة الآلهة قد ولدت على أرضية الشعر بوصفها فلسفة طوباوية لأجناسه، ألصق بـــالنثر الفنـــى وقريبة منه. أن النثر الفنى يفترض إحساسا مقصودا بعيانيـــة الكلمـــة الحية ونسبيتها التاريخيتين والاجتماعيتين ومشاركتها فى الـــصيرورة التاريخية والصراع الاجتماعى؛ فيأخذ الكلمة ولما تبـــرد مـــن أتـــون الصراع والعداء ولما يحسم أمرها، بل وهى متناهبـــة بـــين المقاصـــد والنبرات المتعادية، ويخضعاه وهى كذلك إلى وحدة أسلوبه الديناميكية.

الدراسة الرابعة
المتكلم فى الرواية



رأينا أن التنوع الكلامى الاجتماعى، والإدراك المتناقض للعالم والمجتمع الذى يوزع الموضوع الروائى أوركستراليا، يدخل الرواية إما كأسلبات للغات الأجناس والمهن واللغات الاجتماعية الأخرى، وهى أسلبات غير شخصية لكنها واعدة بصور المتكلمين، وإما كصور مجسدة للمؤلف الإصطلاحى والرواة وأخيرا الأبطال.

الروائى لا يعرف لغة واحدة ووحيدة فوق الشك والريبة ويقينية يقينية ساذجة (أو اصطلاحية). اللغة تعطى الروائى مفككة ومتنوعة كلاميا. ولهذا السبب فحتى حين يبقى التنوع الكلامى خارج الرواية، وحتى حين يُعمل الروائى لغته الواحدة والمستقرة نهائيا (دون مسافة، دون انعكاس موارب، دون تحفظ)، فإنه يعرف، مع هذا، أن اللغة ليست ذات دلالة عامة، وليست يقينية يقينية مطلقة، بل إنها تتردد فى وسط تنوع كلامى، وأنه يجب حمايتها وتنقيتها والدفاع عنها وتعليلها. ولهذا السبب فلغة واحدة ومباشرة كهذه لغة للرواية هى لغة محاجية وتفريطية، أى أنها مترابطة حواريا مع التنوع الكلامى. وهذا هو الذى يحدد التوجه الخاص تماما للكلمة فى الرواية – توجهها المنازع فيه، الخلافى والمحاجج. فهى (أى الكلمة) لا تستطيع أن تنسى (سذاجة أو اصطناعا) التنوع الكلامى المحيط بها أو أن تتجاهله.

وهكذا يدخل التنوع الكلامى إما بشخصه فى الرواية، إن صح التعبير، فيتجسد فيها ماديا فى صور المتكلمين، أو يدخلها بوصفه خلفية مشيعة للحوارية فيحدد بذلك الوقع الخاص للكلمة الروائية المباشرة.

ومن هنا تأتى الأهمية الخصوصية الاستثنائية للجنس الروائى وهى أن الإنسان فى الرواية هو، جوهريا، إنسان متكلم؛ فالرواية تحتاج إلى أناس متكلمين يحملون كلمتهم الأيديولوجية المتميزة، يحملون لغتهم الخاصة.

إن موضوع الجنس الروائى الأساسى "المميز" الذى يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية هو الإنسان المتكلم وكلمته.

ولفهم تأكيدنا هذا فهما صحيحا ينبغى أن نبرز بجلاء كامل ثلاث لحظات:

١- الإنسان المتكلم وكلمته فى الرواية هما موضوع تصوير كلمى وفنى. إن كلمة الإنسان المتكلم فى الرواية لا تنقل وتستعاد فقط، بل إنها تحديدا تصور فنيا، وهى بخلاف الدراما، تصور إلى هذا بكلمة أخرى هى كلمة المؤلف. لكن الإنسان المتكلم وكلمته بوصفهما موضوع الكلمة الأخرى هما موضوع خاص متميز: فالكلمة لا يمكن التكلم عنها كما نتكلم عن موضوعات الكلام الأخرى - عن الأشياء الصامتة والظواهر والأحداث إلخ، بل إنها تتطلب وسائل كلام وتصوير كلمى شكلية خاصة جدا.

٢- الإنسان المتكلم فى الرواية هو، جوهريا، إنسان اجتماعى، مشخص، محدد تاريخيا، وكلمته لغة اجتماعية (حتى وإن كانت جنينية) وليست "لهجة فردية". إن الخلق الفردى والمصائر الفرديـــة والكلمـــة الفريدة التى لا يحكمها إلا هذا الخلق وهذه المصائر لا تهم بحد ذاتهــا الرواية. فمن خصائص كلمة البطل أنها تهدف إلى قيمة اجتماعية مـــا، إلى انتشار اجتماعى ما، فهى لغة بالقدرة. ولهذا السبب يمكـــن لكلمـــة البطل أيضا أن تكون عامل تفكيك للغة وإقحام للتنوع الكلامى فيها.

٣- الإنسان المتكلم فى الرواية هو دائما صـــاحب أيـــديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هى دائما قول إيديولوجى واللغة الخاصـــة فـــى الرواية هى دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعى قيمة اجتماعيـــة. والكلمة قولا إيديولوجيا هى التى تصبح موضوع تصوير فى الروايـــة، ولهذا السبب لا يتهدد الرواية أى خطر لأن تصبح لعبـــا بالكلمـــات لا موضوع له. زد على ذلك أن الرواية، بفضل التصوير المشبع حواريا للكلمة الممتلئة أيديولوجيا (والكلمة فى معظم الأحوال هنا كلمة حيويـــة وفعالة) هى أقل الأجناس الكلمية الأخـــرى كلهـــا مواتـــاة "للجماليـــة" (esthètisme)، واللعب الشكلانى الخالص بالكلمات. على هـــذا فـــلا "جمالية" القائل بها، حين يعكف على روايته، فى بنائها الشكلى، بل فى أن الذى يصور فى الرواية هو الإنسان المتكلم، صـــاحب أيـــديولوجيا "الجمالية" الذى يقول قناعته التى تتعرض بدورها للاختبار فى الرواية. هذه هى حال "صورة دوريان غربى" لأويالد، وتكلم هى حال تومـــاس مان المبكر وهنرى دى رينييه وهو يسمنس المبكر وبـــريس المبكـــر

واندريه جيد المبكر. وهكذا يصبح حتى القائل بالجمالية، إذ يعكف على كتابة روايته، صاحب أيديولوجيا فى هذا الجنس الفنى يدافع عن مواقعه الأيديولوجية ويختبرها، يصبح مقرظا ومحاججا.

الإنسان المتكلم وكلمته هما الموضوع المميز للرواية والخالق لخصوصية هذا الجنس كما قلنا. لكن ليس الإنسان المتكلم هو الذى يصور وحده فى الرواية، بل إن هذا الإنسان لا يصور فى الرواية بوصفه متكلما وحسب. فالإنسان فى الرواية يمكنه أن يفعل لا أقل مما يفعل فى الدراما والملحمة، لكن فعله هذا ينار هنا فى الرواية من الناحية الأيديولوجية دائما، يقترن دائما بالكلمة (حتى وإن كانت ممكنة فقط)، بفكرة أيديولوجية، ويحقق موقفا أيديولوجيا معينا. إن فعل البطل فى الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الأيديولوجى كما لاختبار هذا الموقف، لاختبار كلمته. والحقيقة أن القرن التاسع عشر أوجد نوعا هاما جدا من الرواية، البطل فيه هو الإنسان المتكلم فقط، العاجز عن الفعل، المحكوم عليه بالكلمة المجردة: بالحلم، بالوعظ الباطل، بالأستاذية، بالتأمل العقيم إلخ. تكلم عل سبيل المثال رواية الاختبار الروسية – اختبار المثقف صاحب الأيديولوجيا (وأبسط نماذجها رواية "رودين").

إن مثل هذا البطل غير الفاعل ليس سوى أحد أنواع موضوعات البطل الروائى. إن البطل فى الرواية يفعل فى الرواية لا أقل مما يفعل فى الملحمة عادة. لكن الفرق الجوهرى بينه وبين البطل الملحمى أنه لا يفعل فقط بل يتكلم أيضا، لكن فعله ليس ذا قيمة عامة وليس مسلما

به بشكل مطلق ولا يحدث فى عالم ملحمى ذى قيمة عامة ومسلم بـــه. ولهذا السبب يحتاج مثل هذا الفعل دائما إلى تحفظ إيديولوجى، فــوراءه دائما موقف إيديولوجى معين ليس هو الممكن الوحيـــد، ولهـــذا فهـــو خلافى، عرضة للنقاش. إن الموقف الأيديولوجى للبطل الملحمـــى ذو قيمة عامة للعالم الملحمى كله، إذ ليس لـــه (أى للبطـــل) أيديولوجيتـــه الخاصة التى يمكن أن تقوم إلى جانبها وتعيش أيـــديولوجيات أخـــرى. يمكن للبطل الملحمى بطبيعة الحال أن يلقى خطبا طويلة (بينما يمكـــن للبطل أن يصمت)، لكن كلمته غير مميزة أيديولوجيا (إنها مميزة مـــن الناحية الشكلية فقط أى من حيث التأليف والموضوع (Subjcet)، بـــل إنها مندمجة فى كلمة المؤلف. لكن المؤلـــف لا يبـــرز هـــو الآخـــر أيديولوجيته، فهذه مندمجة بالأيديولوجيا العامة التى هى الأيـــديولوجيا الوحيدة الممكنة. فى الملحمة أفق واحد ووحيد، أما فى الروايـــة فعـــدة آفاق، والبطل يفعل عادة فى حدود أفقه هو. لهذا الـــسبب لـــيس فـــى الملحمة متكلمون بوصفهم ممثلى لغات مختلفة. المتكلم هنا هـــو، فـــى الواقع، المؤلف وحده، والكلمة هنا هى كلمة المؤلف الواحدة والوحيـــدة فقط.

وفى الرواية يمكن أيضا إبراز بطل يفكر ويفعل (ويتكلم أيـــضا بطبيعة الحال) بطريقة لا غبار عليها كما يعتقد المؤلف (تمامـــا كمـــا يجب على أى كان أن يفعل)، لكن هذه العصمة الروائية بعيـــدة عـــن اليقينية الملحمية الساذجة. فإذا كان الموقف الأيديولوجى لبطـــل كهـــذا غير متمايز عن أيديولوجيا المؤلف (لاندماجه فيه)، فإنه متمايز علـــى

أى حال عن التنوع الكلامى المحيط: ذلك أن عصمة البطـل تواجـه التنوع الكلامى تقريظيا ومحاجيا. مثال ذلك أبطال روايـة البـاروكو المعصومون الذين لا تـشوبهم شـائبة وأبطـال الراويـة العاطفيـة كغرانديسون على سبيل المثال. أن تصرفات هؤلاء الأبطـال منـارة أيديولوجيا ومتحفظ عليها بالكلمة التقريظية والمحاجية.

إن فعل بطل الرواية متميز دائما من الناحية الإيديولوجية: فهـو (أى بطل) يعيش ويفعل فى عالمه الأيديولوجى الخاص (وليس فى عالم الملحمة الواحد الوحيد)، وله إدراكه الخاص للعالم الذى يتجـسد فـى الفعل والكلمة.

ولكن لماذا يتعذر جلاء الموقف الأيديولوجى للبطـل ولعالمـه الأيديولوجى القائم فى أساس هذا الموقف من خلال أفعال البطل ذاتهـا ومن خلالها وحدها دون اللجوء إلى تصوير كلمته؟

إن العالم الأيديولوجى للآخر (العالم الأيديولوجى الغريب) يتعذر تصويره التصوير المناسب ما لم نمكنه من إسماع صوته، وما لم نبين كلمته الخاصة. ذلك أن الكلمة المناسبة فعلا لتصوير العالم الأيديولوجى الغريب الخاص لا يمكن أن تكون إلا كلمته هو، حتى وإن لـم تكـن وحدها بل مشتركة مع كلمة المؤلف. قد لا يفسح الروائى المجال أمـام بطله ليقول كلمته المباشرة، وقد يقتصر على تصوير أفعاله فقط، لكـن لابد من أن تسمع فى تصوير المؤلف بالضرورة، هذا إذا كـان هـذا التصوير جوهريا ومناسبا، كلمة الآخر، كلمة البطل إلى جانـب كـلام المؤلف (راجع التراكيب الهجينة التى حللناها فى الفصل السابق).

ليس من الحتمى أبدا كما رأينا فى الفصل السابق أن يتجسد الإنسان المتكلم فى الرواية فى بطل. فالبطل ليس سوى أحد أشكال الإنسان المتكلم (وهو أهم هذه الأشكال فى حقيقة الأمر). ذلك أن لغات التنوع الكلامى تدخل الرواية فى شكل أسلبات محاكاة ساخرة عديمة الشخصية (كما عند الفكاهيين الإنكليز والألمان)، وفى شكل أسلبات غير أسلبات المحاكاة الساخرة، فى شكل "سكاز" وأشكال أجناس دخيلة وفى شكل مؤلفين اصطلاحيين؛ وأخيرا، حتى كلام المؤلف المطلق نراه، لكونه محاجيا وتقريظيا أى لكونه يضع نفسه من حيث هو لغة خاصة فى مواجهة لغات التنوع الكلامى الأخرى، مركزا على ذاته إلى حد ما، أى إنه لا يصوِّر فقط بل يصوَّر.

هذه اللغات كلها، حتى تلك التى لا تتجسد منها فى بطل، تكون مشخصة اجتماعيا وتاريخيا وشيئية بقدر أو بآخر (فوحدها اللغة الواحدة الوحيدة التى لا تعرف لغات أخرى إلى جانبها يمكن ألا تكون موضوعا – شيئا)، ولهذا السبب تتراءى وراء هذه اللغات كلها صور المتكلمين فى لباسهم الاجتماعى والتاريخى المشخص. فما يتصف به الجنس الروائى ويتميز ليس صورة الإنسان بحد ذاته، بل صورة اللغة. لكن على اللغة، كيما تصبح صورة فنية، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة وتقترن بصورة الإنسان المتكلم.

فإذا كان الموضوع الخاص لجنس الروائى هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار بوصفها لغة خاصة من لغات التنوع الكلامى، فإن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفنى للغة، مشكلة صورة اللغة.

ينبغى القول إن هذه المشكلة لم تطرح حتى الآن بكل حجمها ومبدئيتها. ولهذا كانت خصوصية الأسلوبية الروائية تغيب عن نظر الباحثين. إلا أن بعضهم كان، مع هذا، يتحسس هذه المشكلة: فقد أخذ اهتمام الباحثين فى دراستهم النثر الفنى يتركز بصورة متزايدة على ظواهر خاصة متميزة كأسلبة اللغات والمحاكاة الساخرة للغات والسكاز. فما تتصف به هذه الظواهر جميعا أن الكلمة فيها لا تصوِّر فقط، إنها هى نفسها تصوَّر، وأن اللغة الاجتماعية فيها، سواء كانت لغة جنس أو مهنة أو اتجاه، تصبح موضوع استعادة حرة وموجهة فنيا، موضوع إعادة تشكيل، موضوع تحوير فنى: إذ كانت تختار اللحظات النموذجية فى اللغة والمميزة لها أو حتى الجوهرية من حيث الرمز. هذا الابتعاد عن الواقع التجريبى للغة المصورة قد يكون، إلى هذا، ذا شأن كبير ليس بمعنى الفرز المتميز للحظات متوفرة فى لغة ما والمغالاة فى تشويهها وحسب، وإنما بمعنى الخلق الحر بروح هذه اللغة للحظات غريبة تماما عن تجريبية هذه اللغة. مثل الرفع للحظات فى اللغة إلى مستوى رموز اللغة أمر يميز السكاز خاصة (ليسكوف وعلى الأخص ريميزوف). زد على تلك أن هذه الظواهر كلها (من أسلبة ومحاكاة ساخرة وسكاز) ظواهر ثنائية الصوت وثنائية اللغة كما بينا سابقا.

وفى الوقت نفسه وبالتوازى مع هذا الاهتمام بظاهرة الأسلبة والمحاكاة الساخرة والسكاز ظهر اهتمام حاد بمسألة نقل كلام الغير وبمسألة الأشكال النحوية والأسلوبية لهذا النقل. وقد ظهر هذا الاهتمام

فى علم اللغة والأدب الرومانى الجرمانى خاصة. وعلى الرغم من أن ممثلى هذا العلم ركزوا أهتمامهم أساسا على الجانب الألسنى الأسلوبى لهذه المسألة (أو حتى على جانبها الصرفى النحوى الضيق)، فقد اقتربوا اقترابا كبيرا جدا مع هذا (وخصوصا ليوشبيتسر) من مسألة التصوير الفنى للغة الآخر (اللغة الغريبة) التى هى المسألة المركزة فى النثر الروائى. إلا أن هؤلاء لم يطرحوا على الرغم من هذا كله مشكلة صورة اللغة بوضوح كامل، كما أن طرح مسألة نقل كلام الآخر لم يكن هو نفسه على المستوى المطلوب من الشمول والمبدئية.

إن نقل كلام الغير وكلمة الغير ومناقشتهما واحد من أكثر موضوعات الكلام الإنسانى انتشارا وجوهرية. فكلامنا فى كل مجالات الحياة والإبداع الأيديولوجى يزخر بكلمات الآخرين ننقلها بدرجات متفاوتة جدا من الدقة والنزاهة. بقدر ما تكون الحياة الاجتماعية للجماعة المتكلمة أكثر توترا وتباينا وسموا، تكتسب كلمة الغير وقوله بوصفهما مادة للنقل المتحيز والتفسير والمناقشة والتقويم والدحض والتأييد والتطوير اللاحق مزيدا من الأهمية بين موضوعات الكلام.

إن موضوع الإنسان المتكلم وكلمته يتطلب دائما وسائل كلام شكلية خاصة. فالكلمة بوصفها موضوع كلمة أخرى هى، كما قلنا، موضوع (Sui Generis[*]) يطرح على لغتنا مهام خاصة.

(*) أصيل: خاص.

وعليه نرى من الضرورى التعرض لأهمية موضوع الإنسان المتكلم وكلمته فى مجالات الحياة والإيديولوجيا الخارجة عن الفن قبل الانتقال إلى مسائل التصوير الفنى للكلام الغريب فى استهدافه صورة اللغة. ولئن لم يكن فى كل أشكال نقل الكلام الغريب خارج الرواية استهداف حاسم لصورة اللغة، فهذه الأشكال كلها تستخدم فى الرواية وتخصبها إذ تتحول فيها وتخضع إلى وحدة غائية جيدة (كما أن الرواية بدورها تؤثر تأثيرا هائلا فى الإدراك الخارج عن الفن للكلمة وفى نقلها).

ولموضوع الإنسان المتكلم أهمية عظيمة فى حياتنا اليومية. فنحن نسمع فى كل خطوة من خطواتنا كلاما عن المتكلم وكلمته. ويمكن القول دون تردد إن الناس فى حياتهم اليومية يتكلمون أكثر ما يتكلمون عما يقوله الآخرون: ينقلون كلمات الغير وآراءه ومزاعمه وآراءه، يتذكرونها، يزنونها، يناقشونها، يستاؤون منها، يوافقونه عليها، يعارضونه فيها، يستشهدون بها إلخ. وإذا ما أنصتنا إلى مقاطع من حوار خام فى الشارع، بين الجمهور، فى الطوابير، فى ردهات المسارح ودور السينما، لابد أن نسمع مقدار ما تتردد كلمات مثل: "يقول"، "يقولون"، "قال"، وفى الحديث السريع بين الناس فى الشارع كثيرا ما تختلط هذه الكلمة فى كل واحد – "يقول... تقول... أقول"... وما أخطر كلمة "كلهم يقولون" وكلمة "قال" فى الرأى العام، فى النميمة الاجتماعية، فى التقولات، فى اغتياب الناس إلخ. كما علينا أيضا الأخذ بعين الاعتبار القيمة النفسية (السيكولوجية) الحياتية لما يقوله الآخرون فينا وأهمية فهمنا وتفسيرنا لهذه الكلمات ("التفسير الحياتى").

ولا تتضاءل قيمة موضوعنا إطلاقا فـــى مجـــالات التواصـــل الحياتى الأرقى والأكثر تنظيما. فأى محادثة تزخر بنقل كلمات الغيـــر وتأويلها، وفى كل خطوة نقع فيها على "مقبوس" أو "استشهاد" بما قالـــه فلان، بـــ"يقولون"، بـــ"كلهم يقولون"، بكلمات محادثنا، بكلماتنـــا التـــى قلناها نحن سابقا، بالصحيفة، بقرار ما، بوثيقة ما، بكتـــاب مـــا إلـــخ ومعظم هذه المعلومات والآراء لا تنقل بـــشكل مباشـــر علـــى أنهـــا معلوماتنا أو آراؤنا، بل نعزوها إلى مصدر عام غير محدد: "سمعت"، "يعتقد" "يظن" إلخ. ولنأخذ حالة كثيرة الإنتشار فى حياتنا، ولتكن حديثا عن اجتماع ما؛ سنرى أن كل أحاديثنـــا تبنـــى علـــى نقـــل مختلـــف المداخلات والقرارات والتعديلات المقترحة على هذه القرارات ســـواء ما رفض منها أو ما قبل إلخ. وعلى هذا فالكلام يدور دائما عن الناس المتكلمين وكلماتهم؛ وهذا الموضوع يتكرر من جديد كل مرة؛ فهو إما يحكم الكلام بوصفه الموضوع الأساســـى، وإمـــا أن يـــلازم تطـــور الموضوعات الحياتية الأخرى ويواكبها.

إن إيراد المزيد من الأمثلة علـــى الأهميـــة الحياتيـــة اليوميـــة لموضوع الإنسان المتكلم أمر نافل. حسبنا الإصغاء إلى الكـــلام الـــذى يتردد فى كل مكان حولنا والتمعن فيه حتى نصل إلى الحقيقـــة التاليـــة وهى أن ما لا يقل عن نصف الكلمات التى ينطقها أى إنـــسان يعـــيش حياة اجتماعية فى كلامه اليومى كلمات غريبة (وموعـــاة علـــى أنهـــا غريبة) منقولة بدرجات متفاوتة جدا من الدقة والنزاهة (أو الأدق القول التحيز).

وبطبيعة الحال ليس من الممكن وضع الكلمات الغريبة المنقولة كلها فى حال تسجيلها كتابة ضمن علامة تنصيص. فدرجة تفرد الكلمة الغريبة ونقائها التى تقضى فى الكلام المكتوب علامة تنصيص (كما يرى المتكلم نفسه هذه الدرجة وكما يحددها) قلما نعثر عليها فى الكلام الحياتى.

ثم إن الصياغة النحوية النهائية للكلام الغريب المنقول أبعد من أن تستنفد بكليشيهات الكلام المباشر وغير المباشر الصرفية النحوية التقليدية: ذلك أن طرق إدخال الكلام الغريب وصياغته وإبرازه بالغة التنوع. وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار إذا ما أردنا تقويم قولنا إن لا أقل من نصف الكلمات المنطوقة فى الحياة اليومية كلمات غريبة تقويما سليما.

إن الإنسان المتكلم وكلمته ليسا موضوع تصوير فنى بالنسبة إلى الكلام الحياتى، بل إنهما موضوع نقل متحيز عمليا. ولهذا السبب يمكن أن يدور الكلام هنا لا على أشكال التصوير بل على أشكال النقل. وهذه الوسائل متنوعة جدا سواء من حيث الصياغة الكلمية الأسلوبية للكلام الغريب أو من حيث طرق تأطيره تأطيرا يدفع إلى تأويله وتفسيره تفسيرا جديدا وإعادة تنبيره، وقد يتدرج هذا التأطير من الحرفية الخالصة فى نقل الكلمة الغريبة حتى تشويهها الخبيث والمقصود عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة والافتراء عليها[1].

---

(١) متنوعة هى وسائل تزييف كلمة الغير لدى نقلها ومتنوعة إيصالها حد اللامعقول عن طريق تأطيرها وكشف مضمونها المحتمل. والبلاغة وفن الجدل ألقيا الضوء على أشياء فى هذا المجال.

ولا بد من التنويه بما يلي وهو أن الكلام الغريب المـــدرج فـــي سياق ما يتعرض دائما، ومهما بلغت الدقة ف نقله، إلى تغييرات معينة في المعنى. إذ إن السياق الذى يشتمل الكلمة الغريبـــة يخلــق خلفيـــة حوارية يمكن أن تكون على قدر عظيم جدا من التأثير. فباللجوء إلـــى وسائل تأطير مناسبة يمكن التوصل إلى إحداث تغييرات جوهرية جـــدا فى قول مقبوس بدقة. والمحاجج غير النزيه والبارع يعـــرف معرفـــة تامة، وهو يورد كلمات خصمه بدقة، أى خلفيـــة حواريـــة عليـــه أن يفرشها تحت هذه الكلمات كيما يتمكن من تشويه معناها. ومن اليـــسير بشكل خاص رفع درجة شيئية الكلمة الغريبة عن طريق التأثير السياقى استشارة ردود فعل حوارية تكون مرتبطة بهذه الشيئية. وهكذا يـــسهل جدا جعل أكثر الأقوال رصانة أقوالا مـــضحكة. ان الكلمـــة الغريبـــة المدرجة فى سياق الكلام لا تتصل بالكلام المؤطر لهذه الكلمة اتـــصالا آليا، بل على شكل تركيب كيميائى (فى المستوى المعنوى والتعبيرى)، ويمكن لدرجة التأثير المتبادل المشبع للحوارية أن تكون هائلة. ولهـــذا السبب لا يجوز لنا لدى دراسة مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة فصل طرق صياغة الكلام نفسه عن طرق تأطيره السياقى المشبع للحوارية، فهما مترابطان أحدهما بالآخر ترابطا وثيقا لا ينفصل. فصياغة الكلام الغريب وتأطيره (والسياق يمكن أن يبدأ من فترة مبكرة جـــدا التمهيـــد لإدخال الكلام الغريب) يعبران عن فعل واحد من العلاقة الحوارية بهذا الكلام، فعل يحدد طابع نقله وكل التغيرات المعنوية والنبرويـــة التـــى تحدث فيه خلال عملية النقل هذه.

إن الإنسان المتكلم وكلمته فى الكلام الحياتى هما، كما قلنا، موضوع نقل معرض من الناحية العلمية، وليسا موضوع تصوير إطلاقا. وهذه الفرضية العملية هى التى تحدد كل الأشكال الحياتية اليومية لنقل الكلمة الغريبة وما يرتبط بهذه الأشكال من تغيرات تطرأ عليها – من الفروق المعنوية والنبروية الدقيقة حتى التشويه الخارجى والفظ لقوامها الكلمى. لكن هذا التركيز على النقل المغرض لا ينفى وجود بعض لحظات تصويرية. ذلك أنه فى عملية التقويم الحياتى للكلمات الغريبة وتخمين معناها الفعلى قد تكون لمعرفتنا بصاحب هذه الكلمات وبالظروف التى قيلت فيها أهمية حاسمة. فالفهم الحياتى والتقويم الحياتى لا يفصلان الكلمة هنا عن شخصية قائلها وشخصيته فى كامل عيانيتها (كما قد يكون واردا فى مجال الأيديولوجيا). ثم إن مجمل الموقف الذى جرى فيه الكلام – من كان حاضرا، وبأى لهجة تعبيرية وبأى إيماءات وبأى فروق نبروية قيل هذا الكلام – أمر فى غاية الأهمية. ذلك أن هذا الحوار المحيط بالكلمة الغريبة كله، وشخصية المتكلم يمكنها، لدى النقل الحياتى للكلمة الغريبة، أن يصوّرا بل حتى أن يمثلا (بدءا من الاستعادة الدقيقة وحتى المحاكاة الساخرة والمبالغة فى تصوير الإشارات والنبرات). وهذا التصوير إنما هو مسخر لمهام النقل المغرض عمليا ومحكوم بالكامل بهذه المهام. فلا مجال هنا بطبيعة الحال للكلام عن صورة فنية للإنسان المتكلم ولا عن صورة فنية لكلمته ناهيك عن صورة فنية للغته. ومع هذا يمكن أن تلاحظ فى الأحاديث الحياتية المترابطة عن الإنسان المتكلم وسائل نثرية فنية لتصوير الكلمة الغريبة تصويرا ثنائى الصوت وحتى ثنائى اللغة.

هذه الأحاديث التى تتناول المتكلم والكلمة الغريبة فى الحياة اليومية لا تتعدى نطاق اللحظات السطحية للكلمة، نطاق قيمتها الموقفية إن صح التعبير؛ أما طبقات الكلمة المعنوية والتعبيرية الأكثر عمقا فلا تدخل فى هذه اللعبة. ولموضوع الإنسان المتكلم فى الاستعمال الأيديولوجى اليومى لوعينا، فى عملية اتصاله بالعالم الأيديولوجى شأن آخر. ذلك أن صيرورة الإنسان الأيديولوجية فى هذا القاطع هى عملية استيعاب اصطفائى للكلمات الغريبة.

إن تدريس المواد الكلمية يعرف طريقتين مدرسيتين أساسيتين فى النقل المستوعب للكلام الغريب (للنص، للقاعدة، للنموذج): "عن ظهر قلب"، "بكلماته هو". وهذه الطريقة الأخيرة تطرح على مستوى ضيق مهمة أسلوبية نثرية فنية خالصة: ذلك أن رواية النص "بالكلمات الخاصة لشخص ما" هى إلى حد ما حديث ثنائى الصوت عن كلمة غريبة، فكلمات "الشخص الخاصة" يجب ألا تذيب حتى النهاية خصوصية الكلمات الغريبة، بل عليها أن تحمل طابعا مختلطا، فتحفظ فى الأماكن الضرورية بأسلوب النص المنقول وتعبيريته. وهذه الطريقة الثانية فى النقل المدرسى لكلمة الغير بكلمات شخص ما الخاصة تنطوى على مجموعة كاملة من أشكال النقل المستوعب لكلمة الغير تبعا لطابع النص المستوعب والأهداف التربوية المتوخاة من فهمه وتقويمه.

ويكتسب التركيز على استيعاب الكلمة الغريبة فى عملية التكون الأيديولوجى للإنسان بالمعنى الدقيق للكلمة أهمية أكثر عمقا وجوهرية. إذ أن الكلمة الغريبة هنا لا تكون بصفة خبر، توجيه، قاعدة، نموذج إلخ، بل تسعى إلى تحديد أسس علاقتنا الأيديولوجية بالحياة، وسلوكنا، فهى هنا بوصفها كلمة سلطوية وكلمة مقنعة داخليا.

إن سلطة الكلمة وإقناعيتها الداخلية، على الرغم من الإختلاف العميق بين هاتين المقولتين من مقولات الكلمة الغريبة، يمكنهما أن تتحدا كلاهما فى كلمة واحدة – سلطوية ومقنعة داخليا فى آن. لكن هذا الإتحاد نادرا ما يكون معطى، ذلك أن عملية التكون الأيديولوجية تتصف عادة باختلاف يمكنه أن يكون حادا على وجه الضبط بين هاتين المقولتين: فالكلمة السلطوية (الدينية، السياسية، الإخلاقية، كلمة الأب، كلمة الأكبر سنا، كلمة المعلمين إلخ) تفتقر إلى الإقناعية الداخلية بالنسبة إلى الوعى، أما الكلمة المقنعة داخليا فتفتقر إلى السلطوية، إذ لا تسندها أى سلطة، بل كثيرا ما تفتقر افتقارا تاما إلى الاعتراف الاجتماعى (من قبل الرأى العام، والعلم الرسمى والنقد)، بل تفتقر حتى إلى الشعرية. إن الصراع بين مقولتى الكلمة الأيديولوجية هاتين والعلاقات الحوارية المتبادلة بينهما هى التى تحكم عادة تاريخ الوعى الأيديولوجى الفردى.

الكلمة السلطوية تقتضى منا الاعتراف والاستيعاب، فهى مفروضة علينا بغض النظر عن درجة إقناعيتها الداخلية بالنسبة إلينا، إذ نجدها مسبقا متحدة بممثل سلطة ما. الكلمة السلطوية فى الماضى

البعيد مرتبطة ارتباطا عضويا بالماضى المراتبى. إنها كلمة الآبـاء إن صح التعبير. إنها كلمة معترف بها فى الماضى، إنها كلمـة موجـودة مسبقا. إنها ليست كلمة علينا أن نختارها من بين كلمات مساوية لهـا. معطاة (تتردد) فى دائرة عليا وليس فى دائرة التواصل الأليف. لغتهـا لغة خاصة (كهنوتية مقدسة إن صح التعبير). هذه الكلمـة يمكـن أن تكون عرضة للتدنيس، إنها أشبه بالتابو – الاسم الذى لا يجوز التفـوه به سدى.

لا نستطيع هنا الخوض فى دراسة الأنـواع المتعـددة للكلمـة السلطوية (سلطوية العقيدة الدينية على سـبيل المثـال، أو الشخـصية العلمية المعترف بها أو الكتاب الـرائج) ولا فـى دراسـة درجـات سلطويتها. الشىء المهم بالنسبة لموضوعنا هنا هو الخصائص الشكلية لنقل الكلمة السلطوية وتصويرها، وهى خصائص مشتركة بـين كافـة أنواعها ودرجاتها.

إن ارتباط الكلمة بسلطة، سواء اعترفنا بهـذه الـسلطة أم لـم نعترف، هو الذى يخلق تفردهـا وخـصوصيتها؛ فهـى (أى الكلمـة السلطوية) تستلزم مسافة بالنسبة إليها (قد تكـون هـذه المـسافة ذات صبغة إيجابية أو سلبية، كما قد تكون علاقتنا لها خشوعية أو عدائيـة) يمكن للكلمة السلطوية أن تنظم حولها أعـدادا كبيـرة مـن الكلمـات الأخرى (التى تؤولها، أو تمدحها، تستثمرها فى غاية أو أخرى إلـخ). لكنها لا تندمج فى هذه الكلمات (عن طريـق انتقـالات أو تجـولات

تدريجية)، بل تظل على درجة كبيرة من التميز والتراص والخمـــول. فهى لا تستلزم علامة تنصيص وحسب، بل إبرازا أضــخم (حروفــا خاصة على سبيل المثال[1]). مثل هذه الكلمة يــصعب جــدا شــحنها بتغييرات معنوية بمساعدة سياق يؤطرها، كما أن بنيتها المعنوية جامدة وميتة لأنها مكتملة وذات معنى واحد، ذلك أن معناها يكتفى بــالحرف، يتحجر.

الكلمة السلطوية تتطلب منا اعترافا مطلقا بها ولــيس امتلاكهــا امتلاكا حرا، ودمجها فى كلمتنا الخاصة. ولهذا السبب فهى لا تمكــن من أى لعب مع السياق المؤطِّر لها، من أى لعب مــع حــدودها، وأى أنتقالات متدرجة ومائعة، وأى تنوعات مؤسلبة إبداعيــة حــرة. إنهــا تدخل وعينا الكلمى كتلة واحدة كثيفة لا تتجزأ، وعلينا إما القبول بهــا قبولا كاملا أو رفضها كاملا فهى قد التحمت التحاما وثيقــا بالــسلطة (السلطة السياسية، أو سلطة المؤسسة أو الشخص)، توجد معها وتسقط معها. ولذلك لا تجوز تجزئتها: القبول بكلمة وعدم القبول بــأخرى إلا جزئيا ورفض ثالثة رفضا كاملا. ولهذا فالمسافة بالنسبة إلــى الكلمــة الــسلطوية تظل ثــابتة على امتداد هذه الكلمة: فلعب المسافــات هنــا – الاندماج والافتراق، التقارب والتباعد – أمر غير ممكن.

---

(١) كثيرا ما تكون الكلمة السلطوية كلمة أجنبية غريبة (اللغة الأجنبية للنصوص الدينية عند معظم الشعوب على سبيل المقارنة).

وهذا كله يحدد أصالة الوسائل المشخصة لإعطاء الكلمة السلطوية شكلها النهائى لدى نقلها كما يحدد أصالة وسائل تأطيرها بالسياق. ومنطقة السياق المؤطر يجب أن تكون هى الأخرى من الماضى الأبعد. ذلك أن التواصل الأليف غير ممكن هنا. فمتلقى الكلمة السلطوية وفاهمها هو الخلف البعيد، وبالتالى النقاش هنا مستحيل.

وهذا يحدد أيضا الدور الممكن للكلمة السلطوية فى الإبداع النثرى الفنى. الكلمة السلطوية لا تصوَّر بل تنقل فقط. فخمولها واكتمالها المعنوى وتحجرها وتفردها الخارجى المفرط والصارم وتعذر أى تطوير مؤسلب حر لها – هذا كله ينفى إمكان تصوير الكلمة السلطوية تصويرا فنياً. ولهذا فدورها فى الرواية تافه. فهى (أى الكلمة السلطوية) لا يمكنها أن تكون ذات ثنائية صوتية بشكل جوهرى وتدخل فى تراكيب هجينة. وعندما تفقد سلطتها نهائيا. تصبح، ببساطة، موضوعا، ذخيرة، شيئا. إنها تدخل السياق الفنى كجسم غريب، لا لعب من حولها ولا انفعالات متناقضة، ولا حياة حوارية مضطربة متعددة الأصداء. حولها السياق يموت والكلمات تتيبس. ولهذا لم تنجح أبدا فى الرواية صورة الحقيقة أو الفضيلة السلطوية الرسمية (الملكية، الروحية، الأخلاقية أو تلك التى يحملها الموظفون إلخ). حسبنا التذكير بمحاولات غوغول ودستويفسكى اليائسة. ولهذا السبب يظل النص السلطوى فى الرواية دائما مقبوسا ميتا يسقط من السياق الفنى (وعلى سبيل المثال النصوص الإنجيلية عند تولستوى فى نهاية روايته "البعث[(١)]").

---

(١) لابد لنا لدى التحليل المشخص للكلمة السلطوية فى الرواية من الأخذ فى الحسبان أن الكلمة السلطوية الخالصة يمكن أن تكون فى عصر أخر كلمة مقنعة داخليا؛ وهذا ينطبق على الأخلاق بصفة خاصة.

ويمكن للكلمات السلطوية أن تجسد مضامين مختلفة: فهناك السلطة بما هى كذلك، وهناك قوة النفوذ أو الهيبة وهناك قوة التقليد. وهناك قوة المتعارف عليه أو قوة الصفة الرسمية إلى آخره. ويمكن أن تكون لهذه الكلمات مناطق متنوعة (درجة الابتعاد عن منطقة التواصل وعلاقات مختلفة بالسامع – الفاهم المفترض – الخلفية الزكانية التى تفترضها الكلمة، درجة الاستجابة إلخ).

يجرى فى تاريخ اللغة الأدبية صراع ضد الصفة الرسمية وضد الابتعاد عن منطقة التواصل، صراع ضد مختلف أنواع السلطوية ودرجاتها. هكذا يتحقق إدراج الكلمة فى منطقة التواصل وما يرتبط به من تغيرات دلالية وتعبيرية (نبروية): ضعف وخفض الشحنة الاستعارية، اكتساب صفة التشيؤ والعيانية، إسباغ الصفة الحياتية وما شاكل ذلك. وهذا كله دُرس على مستوى علم النفس وليس من وجهة نظر تشكله الكلمى فى المونولوج الداخلى المحتمل للإنسان وصيرورته، لمونولوج حياة بكاملها. وتثور أمامنا مشكلة معقدة هى مشكلة أشكال هذا المونولوج (الذى أشيعت فيه الحوارية).

وتتكشف الكلمة الأيديولوجية الغريبة المقنعة داخليا بالنسبة إلينا والمعترف بها من قبلنا عن إمكانات مختلفة تماما. فلهذه الكلمة دور حاسم فى عملية التكون الأيديولوجى للوعى الفردى: ذلك أن الوعى يستيقظ على الحياة الأيديولوجية المستقلة فى عالم كلمات غريبة يحيط به ولا يستطيع فى البدء فصل نفسه عنه. فالتمييز بين كلمته وكلمة الآخر، بين فكره وفكر الآخر يأتى فى وقت متأخر إلى حد ما. وعندما

يبدأ عمل الفكر المستقل المختبر والمصطفى، فإن أول ما يحدث هو انفصال الكلمة المقنعة داخليا عن الكلمة السلطوية والمفروضة وعن كتلة الكلمات اللامبالية التى لا تمسنا.

إن الكلمة المقنعة داخليا. بخلاف الكلمة السلطوية خارجيا، تتداخل لدى عملية استيعابها الإيجابى تداخلا وثيقا "بكلمتنا نحن[١]". فالكلمة المقنعة داخليا حين يستخدمها وعينا هى كلمة نصفها لنا ونصفها لغيرنا. وخصبها الخلاَّق يقوم بالضبط على أنها توقظ الفكر المستقل والكلمة الجديدة المستقلة، وعلى أنها تنظم من الداخل مجموعات كلماتنا فلا تظل الكلمة فى وضع منعزل وجامد. فنحن لا نؤولها بقدر ما هى نفسها تستمر فى تطورها بحرية فتستخدم فى مادة جديدة وفى ظروف جديدة وتتبادل الإنارة مع سياقات جديدة. زد على ذلك أنها تتفاعل تفاعلا متوترا وتتصارع مع كلمات أخرى مقنعة داخليا. وما تكوننا الأيديولوجى إلا صراع متوتر فى داخلنا على السيطرة بين مختلف وجهات النظر، والمقاربات والإتجاهات والتقويمات الكلمية الأيديولوجية. إن البنية المعنوية للكلمة المقنعة داخليا ليست مكتملة بل مفتوحة، وهى قادرة فى كل سياق جديد يبعث فيها الحوارية أن تتكشف باستمرار عن إمكانات معنوية جديدة.

---

(١) ذلك أن كلمتنا تتشكل تدريجيا وببطء من الكلمات الغريبة التى نتعرف بها ونتمثلها، والحدود بينها وبين هذه الكلمات تكاد لا يشعر بها فى البداية.

الكلمة المقنعة داخليا هى الكلمة المعاصرة، الكلمة المولودة فى منطقة التماس مع العصر غير المكتمل أو الكلمة المُعَصرنة؛ إنها تتوجه إلى الإنسان المعاصر وإلى الخلف كأنه إنسان معاصر؛ إن العنصر المكون بالنسبة إليها هو فهم خاص للسامع – القارئ – الفاهم فكل كلمة تتضمن فهما معينا للسامع ولخلفيته الزكانية ولدرجة استجابته، تتضمن مسافة معينة. وهذا كله مهم جدا لفهم الحياة التاريخية للكلمة. وتجاهل هذه اللحظات والفروق يؤدى إلى تشيئ الكلمة (إلى إخماد حواريتها الفطرية).

إن هذا كله يحدد وسائل إعطاء الكلمة المقنعة داخليا شكلها النهائى لدى نقلها ووسائل تأطيرها بالسياق. وهذه الوسائل تتيح المجال لأقصى حد من التفاعل بين الكلمة والسياق ومن التأثير المتبادل المشيع للحوارية بينهما، ومن تدرجية الانتقالات ولعب الحدود ومن التمهيد للسياق فى وقت مبكر كى يدخل الكلمة الغريبة (ذلك أن "الموضوع" الكلمة الغريبة قد يبدأ يتردد فى السياق قبل وقت طويل من ظهور الكلمة ذاتها)، كما تتيح المجال لخصائص أخرى تعبر عن ماهية الكلمة المقنعة داخليا: عن عدم اكتمال معناها بالنسبة إلينا وعن قدرتها على الاستمرار فى الحياة خلاقة فى سياق وعينا الأيديولوجى، وعدم اكتمال، عدم نفاذ تواصلنا الحوارى معها. إننا لم نعرف كل ما يمكن أن تقوله لنا، فنحن ندخلها فى سياقات جديدة ونستخدمها فى مادة جديدة، ونضعها فى وضع جديد كى نظفر منها بأجوبة جديدة وبأشعة جديدة من معناها وبكلمات جديدة خاصة بنا (ذلك أن الكلمة الغريبة المنتجة تستدعى حواريا كلمتنا الجوابية الجديدة).

إن وسائل إضفاء الشكل النهائى على الكلمة المقنعة داخليا وتأطيرها من المرونة والديناميكية بحيث يمكن لهذه الكلمة أن تكون، بالحرف الواحد ، حاضرة فى كل مكان من السياق تضفى على كل شيء ألوانها الخاصة، كما يمكنها أن تبرز وتتباين من وقت إلى آخر وتتجسد تجسدا ماديا كاملا بوصفها كلمة غريبة متميزة ومتفردة (راجع مناطق الأبطال). ومثل هذه التنويعات على موضوع الكلمة الغريبة واسعة الانتشار فى كل مجالات التأليف الأيديولوجى وحتى التاليف العلمى المتخصص. هذا هو حال أى عرض موهوب وخلاق لوجهات النظر الغريبة الأساسية: فهذا العرض يعطى دائما تنويعات أسلوبية حرة على الكلمة الغريبة، ويبسط الفكرة الغريبة بأسلوبها فى تطبيقها على مادة جديدة وعلى طرح جديد لمسألة ما، إنه يختبر ويتلقى إجابات بلغة الكلمة الغريبة.

وفى حالات أخرى أقل وضوحا نلاحظ ظواهر مماثلة، منها المقام الأول كل حالات التأثير القوى للكلمة الغريبة فى مؤلَّف ما. ويتلخص إظهار التأثيرات على وجه الضبط فى كشف هذه الحياة نصف الخفية التى للكلمة الغريبة فى السياق الجديد لهذا المؤلف. ولدى وجود تأثير عميق ومثمر لا يعود هناك مجال لمحاكاة خارجية أو لاستعادة بسيطة، بل هناك تطوير خلاق أبعد للكلمة الغريبة (أو الأدق القول نصف الغريبة) فى سياق جديد وفى شروط جديدة.

وفى هذه الحالات كلها لا تعود المسألة أشكال نقل الكلمة الغريبة، ذلك أن بداءات تصويرها (أى الكلمة الغريبة) الفنى قائمة دائما فى هذه الأشكال. ومع تغيير طفيف فى وضعها تصبح الكلمة

المقنعة داخليا بيسر موضوع تصوير فنى. حتى صورة الإنسان المتكلم تلتحم التحاما جوهريا وعضويا ببعض أنواع الكلمة المقنعة داخليا: الأخلاقية (صورة البار) الفلسفية (صورة الحكيم)، الاجتماعية السياسية (صورة القائد). فيحاولون عن طريق اختبار الكلمة الغريبة وتطويرها اختبارا وتطويرا مؤسلبين خلاقين تخمين وتصور الكيفية التى سيتصرف بها إنسان ذو سلطة فى ظروف كهذه وكيف سينير هذه الظروف بكلمته. وفى مثل هذا التخمين الاختبارى تصبح صورة المتكلم وكلمته موضوع تخيل إبداعى فنى[1].

ويكتسب هذا التجسيد المادى الاختبارى للكلمة المقنعة ولصورة المتكلم خطورة خاصة حيثما يبدأ الصراع معهما وحيثما يظهر النزوع إلى التخلص من تأثيرهما بل حتى إلى فضحهما عن طريق مثل هذا التجسيد. وأهمية عملية الصراع هذه ضد الكلمة الغريبة ونفوذها عظيمة فى تاريخ الصيرورة الأيديولوجية للوعى الفردى. ذلك أن صوتنا وكلمتنا اللذين وُلدا من الكلمة الغريبة أو اللذين نبهتهما ونشطتهما الكلمة الغريبة يأخذان فى وقت يقصر أو يطول فى التخلص من سلطة هذه الكلمة. ومما يزيد هذه العملية تعقيدا أن الأصوات الغريبة المختلفة تدخل فى صراع على النفوذ فى وعى الفرد (تماما كما تتصارع فى الواقع الاجتماعى المحيط). وهذا كله يخلق أرضية مناسبة لتجسيد (تشييء) الكلمة الغريبة اختباريا. ذلك أن الحديث مع

---

(١) هكذا هو سقراط عند أفلاطون. إنه الصورة الفنية المختبرة فنيا للحكيم والمعلم.

مثل هذه الكلمة المقنعة داخليا المعراة يستمر لكنه يتخذ طابعا آخر: فهم يسائلون هذه الكلمة ويضعونها فى مقام أو موقف جديد لكشف جوانبها الضعيفة وتلمس حدودها وتحسس شيئيتها. ولهذا السبب كثيرا ما تكتسب مثل هذه الأسلبة مسحة من المحاكاة الساخرة لكنها ليست محاكاة ساخرة فظة، ذلك أن الكلمة الغريبة التى كانت فى وقت ما كلمة مقنعة داخليا تبدى مقاومة، وكثيرا ما تأخذ فى التردد دون أى نبرة ساخرة. على هذه الأرضية تولد الصور الراوئية الثنائية الصوت والثنائية اللغة، العميقة، المجسدة للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا التى سيطرت فى وقت ما على المؤلف (ذلكم على سبيل المثال هو اونيغين عند بوشكين وبيتشورين عند ليرمنتوف). ففى "رواية الاختبار" كثيرا ما تكون العملية الذاتية للصراع مع الكلمة الغريبة المقنعة داخليا وللتحرر منها عن طريق التجسيد (التشيىء) هى القائمة فى أساس هذا النوع من الروايات. ويمكن "للرواية التربوية" أن تنهض دليلا آخر على الأفكار التى عرضناها هنا، لكن عملية الصيرورة الأيديولوجية الاصطفائية فيها تعرض فيها كموضوع (Thème) للرواية، فى حين أن العملية الذاتية للمؤلف نفسه فى رواية "الاختبار" تظل خارج العمل.

وتحتل مؤلفات دوستويفسكى موقفا استثنائيا ومتميزا بهذا الخصوص. فالتفاعل الحاد والمتوتر مع الكلمة الغريبة يبدو بطريقتين: أولا فى كلام الشخوص حيث يطرح نزاع عميق وغير محسوم مع الكلمة الغريبة على الصعيد الحياتى ("كلمة الغير عنى") وعلى الصعيد

الأخلاقى الحياتى (حكم الغير علىّ، اعترافه أو عـدم أعترافـه بـى) وأخيرا على الصعيد الأيديولوجى (وجهات نظر الأبطال إلـى العـالم بوصفها حوارا غير مكتمل ولا يمكن أن يكتمـل). أن أقـوال أبطـال دوستويفسكى حلبة صراع لا مخرج مه مع الكلمة الغريبـة فـى كـل دوائر الحياة والإبداع الأيديولوجى. ولهذا السبب تصلح هـذه الأقـوال لأن تكون أمثلة رائعة على مختلـف أشـكال نقـل الكلمـة الغريبـة وتأطيرها. ثانيا، أن أعماله (رواياته) فى مجملها تبـدو هـى أيـضا، بوصفها أقوال مؤلفها، حوارات لا مخرج منها ولا يمكـن أن تكتمـل داخليا بين الأبطال (بوصفهم وجهات نظر مجسدة) وبين المؤلف نفسه وأبطاله؛ فكلمة البطل لا يتم تجاوزها تجـاوزا نهائيـا وتبقـى حـرة ومفتوحة (ككلمة المؤلف ذاتـه). أن اختبـارات الأبطـال وكلمـتهم، المكتملة مـن حيـث موضـوعها (Thème)، تظـل فـى روايـات دوستويفسكى غير مكتملة وغير محسومة داخليا[١].

وغنى عن البيان ما لموضوع الإنسان المتكلم من أهمية هائلـة فى دائرة التفكير والكلمة الأخلاقيين والحقـوقيين. فالإنـسان المـتكلم وكلمته هنا هما الموضوع الأساسى للتفكير والكـلام. وكـل مقـولات الحكم والتقويم الأخلاقيين والحقوقيين الجوهرية تتصل الإنسان المـتكلم بما هو كذلك بالذات: الضمير ("صوت الضمير"، "الكلمـة الباطنيـة")،

---

(١) راجع كتابنا "قضايا إبداع دوستويفسكى"، طبعـة ١٩٢٩، وطبيعتـه الثانيـة (١٩٦٣) والثالثة (١٩٧٢) تحت عنوان "قضايا الفن الشعرى لـدى دوستويفـسكى" حيـث قمنـا بتحليلات أسلوبية لأقوال الأبطال تبين مختلف أشكال النقل والتأطير السياقى.

الندم (الاعتراف الحر الطوعى للإنسان نفسه)، الحقيقة والكذب، المسؤولية الأهلية المدنية، حق إبداء الرأى إلخ. أن الكلمة المستقلة والمسؤولة والفعالة هى السمة الجوهرية للإنسان الأخلاقى والحقوقى والسياسى. فاستدعاء هذه الكلمة والتوجه إليها واستثارتها وتأويلها وتقويمها وتعيين حدود وأشكال فعاليتها (الحقوق المدنية والسياسية) والموازنة بين مختلف الإرادات والكلمات وما إلى ذلك – كل هذه الأفعال ذات قيمة هائلة فى المجال الأخلاقى والحقوقى. حسبنا أن نشير إلى ما لتسجيل شهاداتهم وتصريحاتهم للاتفاقات ولمختلف الوثائق وغيرها من أنواع أقوال الآخرين وتحليلها وتأويلها وأخيرا ما لتفسير القوانين من دور فى المجال القانونى الخالص.

وهذا كله يتطلب دراسة. صحيح أنه نشأت تقنية قانونية (وأخلاقية) للتعامل مع الكلمة الغريبة وللتأكد من صحتها ودرجة مصداقيتها إلخ (مثال ذلك تقنية عمل الكاتب بالعدل)، لكن المسائل المتصلة بالطرق التأليفية والأسلوبية والدلالية وغيرها من طرق صياغتها لم تطرح بعد.

لقد عولجت مسألة الاعتراف فى قضايا التحقيق القضائى (طرق استدراجه وانتزاعه) على المستوى القانونى والأخلاقى والنفسى فقط. ويقدم لنا دوستويفسكى مادة عميقة جدا لطرح هذه المسألة على مستوى فلسفة اللغة (الكلمة): إشكالية الفكرة الحقيقة، الرغبة الحقيقية، الدافع الحقيقى والكشف عنهما كلميا كما عند إيفان كرامازوف على سبيل المثال دور الآخر، إشكالية التحقيق وما إلى ذلك.

إن الإنسان المتكلم وكلمته بوصفها مادة التفكير والكلام لا يدرسان فى المستويين الأخلاقى والحقوقى إلا على ضوء المصلحة الخاصة لهذين المستويين بطبيعة الحال. ولهذه المصالح والأهداف تسخر كل وسائل نقل الكلمة الغريبة وصياغتها وتأطيرها. إلا أنّ عناصر التصوير الفنى للكلمة الغريبة واردة حتى هنا، ولا سيما على المستوى الأخلاقى: مثال ذلك تصوير صراع صوت الضمير مع أصوات الإنسان الأخرى، والحوارية الداخلية للندم إلخ. وقد يكون العنصر الروائى النثرى الفنى فى الأبحاث الأخلاقية ولا سيما فى الإعترافات ذا شان عظيم: مثال ذلك وجود بداءات "رواية الاختبار" و"رواية التربية" عند إبيكتيت ومارك أفريلى وأغوسطين وبيترارك.

ولموضوعنا شأن أعظم على مستوى التفكير الدينى والكلمة الدينية (الأسطورية، الصوفية، الغيبية، السحرية). إن الموضوع الرئيسى لهذه الكلمة هو كائن متكلم: كائن إلهى، جنى، كاهن، نبى. والتفكير الأسطورى لا يعرف عادة أشياء جامدة وخرساء. فالتعرّف إلى إرادة الكائن الإلهى أو الجنى (الخير أو الشرير) وتفسير آيات غضبه أو رضاه وصفاته ووصاياه وأخيرا نقل كلماته المباشرة وتفسيرها (الوحى) وكلمات أنبيائه وقديسيه وكهّانه وباختصار نقل كلمة الوحى الإلهى (تمييزا لها من الكلمة الدنيوية) – هذه كلها أفعال على جانب عظيم من الخطورة فى التفكير والكلمة الدينيين. وكل النظم الدينية حتى البدائية منها تملك جهازا منهجيا خاصا ضخما لنقل مختلف أنواع الكلمة الإلهية وتفسيرها.

ويختلف الأمر بعض الشىء فى التفكير العلمى، فموضوع الكلمة هنا ذو أهمية غير كبيرة نسبيا. ذلك أن العلوم الريضية والطبيعية لا تعرف الكلمة موضوع نزعة على الإطلاق. لا بد بطبيعة الحال من التعامل مع الكلمة الغريبة خلال العمل العملى (التعامل مع الأعمال السابقين وآراء النقاد والرأى العام إلخ). كما لا مندوحة من التعامل مع مختلف أشكال نقل الكلمة الغريبة وتفسيرها – الصراع ضد كلمات ذوى النفوذ، تجاوز التأثيرات، المحاججة، الاستشهادات والاقتباسات إلخ. لكن هذا كله يبقى فى عملية العمل ذاتها لا يتعدّاها إلى مضمون مادة العلم التى لا يدخل الإنسان المتكلم وكلمته فى قوامها بطبيعة الحال. أن كل الجهاز المنهجى للعلوم الرياضية والطبيعية يتوجه إلى تملك موضوع (شىء) مادى، أخرس لا يكتشف ذاته فى الكلمة ولا ينبئ شيئا عن ذاته. فالمعرفة هنا غير مرتبطة بالحصول على كلمات أو علامات الشىء موضوع المعرفة وتفسيرها.

وفى العلوم الإنسانية تنشأ، بخلاف ما هو الحال فى العلوم الرياضية والطبيعية، همة خاصة هى إعادة إنشاء الكلمات الغريبة ونقلها وتأويلها (مثال ذلك مشكلة المصادر فى منهجية العلوم التاريخية). أما فى العلوم الفيلولوجية (علوم اللغة والأدب) فالإنسان المتكلم وكلمته هما الموضوع الأساسى للمعرفة.

وللفيلولوجيا أهدافها ومقارباتها الخاصة لموضوعها الذى هو الإنسان المتكلم وكلمته. وهذه الأهداف والمقاربات تحدد كل أشكال نقل الكلمة الغريبة وتصويرها (وعلى سبيل المثال الكلمة بوصفها موضوع

تاريخ اللغة). إلا أنه من الممكن فى حدود العلوم الإنسانية (وفى حدود الفيولوجيا بالمعنى الضيق) أن تقارب الكلمة الغريبة بوصفها موضوع المعرفة بطريقتين.

فالكلمة يمكن أن تدرك بشكل كامل على أنها موضوع (على أنها شيء فى حقيقة الأمر). هذه هى حال الكلمة فى معظم العلوم اللسانية. فى مثل هذه الكلمة – الموضوع حتى المعنى يتشيأ: إذ لا يمكن مقاربته مقاربة حوارية التى هى المقاربة المحايثة لأى فهم عميق وفعال. ولهذا السبب الفهم هنا مجرد: فهو مقطوع الصلة تماما بالمعنى الأيديولوجى الحى للكلمة – صدق هذه الكلمة أو كذبها، عظمتها أو تفاهتها، جمالها أو قبحها. وفهم مثل هذه الكلمة الشيئية يكون محروما من أى استكناه حوارى للمعنى الذى هو موضوع المعرفة، وإجراء حديث مع كلمة كهذه أمر غير ممكن.

إلا أن الاستكناه الحوارى أمر لازم وضرورى فى الفيلولوجيا (فبدونه يستحيل أى فهم): إنه يكتشف لحظات جديدة فى الكلمة (لحظات معنوية بالمعنى الواسع) تتشيأ بعد أن تكتشف حواريا. إن أى تقدم فى علم الكلمة لا بد أن يكون مسبوقا "بالمرحلة العبقرية" لهذا العلم أى بموقف حوارى متوتر من الكلمة يجلو جوانب جديدة فيها.

ونحن بحاجة إلى مقاربة كهذه بالضبط: مقاربة تكون أكثر تشخيصية، لا تنفصل عن المعنى الأيديولوجى الفعال للكلمة وتقرن موضوعية الفهم بحيويته وعمقه الحواريين. وفى فن الشعر وتاريخ

الأدب (فى تاريخ الأيديولوجيات عامة) وفى فلسفة الكلمة إلى حد بعيد تستحيل مقاربة غير هذه: ذلك أن الوضعية الأكثر جفافا وتسطيحا فى هذه الميادين لا يمكنها أن تعامل الكلمة بحياد كأنها شيء، وتجد نفسها مضطرة أن تتكلم ليس عن الكلمة وحسب بل مع الكلمة أيضا كيما تستطيع النفاذ إلى معناها الأيديولوجى الذى لا يسلس قيادة إلا للفهم الحوارى (أى الذى يتضمن التقويم والجواب). إن إشكال النقل والتأويل التى تحقق مثل هذا الفهم الحوارى للكلمة يمكنها، إذا ما اقترنت بعمق الفهم وحيويته، أن تقترب إلى حد كبير من التصوير النثرى الفنى الثنائى الصوت للكلمة الغريبة. ومن الضرورة التنويه هنا بأن الرواية تتضمن هى أيضا لحظة معرفة الكلمة الغريبة التى تصورها هذه الرواية.

وأخيرا بضع كلمات عن أهمية موضوعنا فى الأجناس البلاغية. أن الإنسان المتكلم وكلمته هما واحد من أهم مواضيع الكلام البلاغى دون شك (وكل الموضوعات الأخرى أيضا تقترن هنا بموضوع الكلمة حتما). فالكلمة البلاغية فى البلاغة القضائية على سبيل المثال تتهم الشخص المسؤول، المتكلم أو تدافع عنه، وهى تستند فى هذا إلى كلماته وتؤولها وتحاججها وتستعيد على نحو خلاق الكلمة المحتملة للمتهم أو الموكل (ومثل هذا الإنشاء الحر لكلمات لم تقل وأحيانا لخطب كاملة "كما كان بوسعه أن يقول" أو "لو... لقال" طريقة واسعة الانتشار جدا فى البلاغة القديمة)، وتحاول استباق اعتراضاته المحتملة وتنقل كلمات الشهود وتقارن بينها إلخ. والكلمة فى البلاغة السياسية تؤيد على سبيل المثال ترشيح شخص ما فتصور شخصيته وتعرض

وجهة نظره ومقترحاته الكلمية وتدافع عنها، أو تحتج، فى حالة أخرى، على قرار، قانون، أمر، تصريح، خطاب أى على أقوال كلمية معينة تتوجه إليها الكلمة حواريا.

وكلمة الأدب الاجتماعى تتعامل أيضا مع الكلمة ومع الإنسان بوصفه حامل الكلمة: فهى تنتقد خطابا، مقالة، وجهة نظر، وتحاجج وتفضح وتسخر إلخ. فإذا ما حلّلت تصرفا كشفت دوافعه الكلمية ووجهة النظر التى يقوم عليها وصاغتها كلميا مع إعطائها نبرة مناسبة – نبرة ساخرة أو نبرة إستياء وما إلى ذلك. وهذا لا يعنى بطبيعة الحال أن البلاغة تنسى ما وراء الكلمة من قضية أو تصرف أو واقع خارج عن الكلام. لكنها تتعامل مع إنسان اجتماعى كل فعل جوهرى من أفعاله يكشف معناه الأيديولوجى بالكلمة أو يتجسد مباشرة فى الكلمة.

إن الكلمة الغريبة بوصفها موضوعا ذات أهمية عظيمة فى البلاغة بحيث كثيرا ما تأخذ الكلمة فى حجب الواقع والحلول محلّه، فتضيق أكثر ما ينبغى وتفقد عمقها. إن البلاغة كثيرا ما تكتفى بانتصارات كلمية خالصة على الكلمة، وفى هذه الحالة تتحول إلى لعب شكلى بالكلمات. لكننا نعود فنكرر أن انفصال الكلمة عن الواقع مدمر للكلمة ذاتها: فهذه تسقم وتفقد من عمقها المعنوى وقدرتها على الحركة وتوسيع معناها فى السياقات الحية الجديدة وتجديده، إنها تموت فى حقيقة الأمر بوصفها كلمة، ذلك أن الكلمة ذات المعنى تحيا خارج ذاتها أو بتوجهها إلى الخارج. إلا أن التركيز الاستثنائى على الكلمة الغريبة بوصفها موضوعا لا يفترض بذاته انقطاع الكلمة عن الواقع بالضرورة.

وتعرف الأجناس البلاغية أشكالا متنوعة جدا من نقل الكلام الغريب ومشحونة فى أغلب الحالات بحوارية حادة. فالبلاغة تستخدم استخداما واسعا التغييرات الحادة فى نبر الكلمات المنقولة (إلى درجة تشويهها تشويها كاملا فى أحيان كثيرة) عن طريق تأطيرها تأطيرا مناسبا بالسياق. وتمدنا الأجناس البلاغية بمادة خصبة جدا لدراسة مختلف أشكال نقل الكلام الغريب ومختلف وسائل صياغته وتأطيره. ومن الممكن أيضا، على أرضية البلاغة، تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويرا نثريا، لكن ثنائية الصوت البلاغية لمثل هذه الصور نادرا ما تكون عميقة: فهى لا تضرب بجذورها فى حوارية لغة فى طور التشكل، ولا تبنى على تنوع كلامى جوهرى، بل على تنافر أصوات، فهى مجردة فى معظم الأحيان، قابلة لأن يعيّن الصوتان فيها ويفصلان تعيينا وفصلا منطقيين شكليين يستنفدانها تماما. ولهذا ينبغى الكلام عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة تمييزا لها من الثنائية الصوتية النثرية الفنية الأصلية، أو بعبارة أخرى ينبغى الكلام عن نقل بلاغى ثنائى الصوت للكلمة الغريبة (وإن يكن هذا النقل لا يخلو من لحظات فنية) تمييزا له من التصوير الثنائى الصوت فى الرواية الذى يستهدف صورة اللغة.

تلكم هى خطورة موضوع الإنسان المتكلم وكلمته فى كل مجالات الحياة اليومية وحياة الكلمة الأيديولوجية. ويمكننا التأكيد استنادا إلى ما قلناه أن فى قوام كل قول يقوله الإنسان الاجتماعى تقريبا – من الرد القصير فى الحوار اليومى الحياتى وحتى المؤلفات

الأيديولوجية الكلمية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) – قدرا كبيرا من الكلمات الغريبة الموعاة فى شكل مكشوف أو مستتر، والمنقولة بطريقة أو بأخرى. ويجرى على أرض أى قول تقريبا تفاعل متوتر وصراع بين كلمتنا وكلمة الآخر. وعملية انفصال وتمايز بينهما أو عملية إنارة متبادلة حوارية. وعلى هذا فالقول جهاز أكثر تعقيدا وديناميكية مما يبدو لنا حين لا نأخذ فى الاعتبار إلا توجهه إلى موضوعه وقدرته التعبيرية الأحادية الصوت المباشرة.

إن حقيقة أن الكلمة ذاتها هى أحد أهم موضوعات الكلام الإنسانى لم تؤخذ بعين الأعتبار ولم تقوَّم بكل أهميتها المبدئية بما فيه الكفاية حتى الآن. فلم تتم حتى الآن إحاطة فلسفية واسعة بكل الظواهر التى تتصل بهذه الكلمة، ولم تفهم خصوصية موضوع الكلام هذا الذى يتطلب نقل كلمة الغير ذاتها وإعادة صياغتها: تلك أن الكلمة الغريبة لا يمكن الكلام عليها إلا بمساعدة كلمة أخرى غريبة تحمل إليها مع هذا مقاصدها هى وتنيرها على طريقتها بسياقها هى. إن التكلم على الكلمة كأى موضوع آخر أى من حيث هى ثيما (Thème)، أى دون نقل مشحون بالحوارية، غير وارد إلا حين تكون هذه الكلمة شيئا؛ هكذا على سبيل المثال يمكننا الكلام على الكلمة فى القواعد حيث ينصب اهتمامنا بالضبط على القشرة الشيئية الميتة للكلمة.

إن الأشكال البالغة التنوع لنقل الكلمة الغريبة نقلا مشحونا بالحوارية والتى نشأت فى خضم الحياة اليومية والتواصل الأيديولوجى الخارج عن الفن تستخدم كلها فى الرواية بطريقتين. فأولا كل هذه

الأشكال تعطى وتستعاد فى الأجناس الدخيلة: المذكرات، الاعترافات، المقالات الاجتماعية السياسة إلخ. وثانيا، يمكن تسخير كل أشكال النقل المشحون بالحوارية للكلمة الغريبة تسخيرا مباشرا لمهام تصوير الإنسان المتكلم وكلمته تصويرا فنيا مع استهداف صورة اللغة، وهى (هذه الأشكال) تخضع فى ذلك إلى إعادة صياغتها صياغة فنية معينة.

ففيم الفرق الأساسى بين كل هذه الأشكال الخارجة عن الفن لنقل الكلمة الغريبة وتصوير هذه الكلمة تصويرا فنيا فى الرواية؟

إن كل هذه الأشكال، حتى حين تكون أقرب ما تكون إلى التصوير الفنى كما فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت مثلا (أسلبات المحاكاة الساخرة)، تتوجه إلى نقل الإنسان الفردى. إنها نقل (ونقل مغرض عمليا) لأقوال غريبة متفرقة يرقى بهذه الأقوال، فى أحسن الأحوال، إلى مستوى تعميمها فى طريقة كلامية غريبة أى بوصفها طريقة نمطية اجتماعيا أو مميزة اجتماعيا. لكن هذه الأشكال المنصبة على نقل الأقوال (حتى وإن كان نقلا حرا وإبداعيا) لا تسعى إلى أن ترى وراء الأقوال صورة اللغة الاجتماعية التى تحقق ذاتها فيها ولا تُستنفد بها وإلى تثبيت هذه الصورة، وأقول صورة اللغة وليس تجريبيتها الوضعية. فنحن فى الرواية الأصلية نحس وراء كل قول بالحياة العفوية للغات الاجتماعية بمنطقها الداخلى وضرورتها الداخلية: إن الصورة هنا لا تكشف الواقع وحسب، بل تكشف إمكانات هذه اللغة، حدودها المثلى إن صح التعبير، ومعناها الكامل الشامل، حقيقتها ومحدوديتها.

ولهذا السبب نرى ثنائية الصوت فى الرواية تنزع بخلاف الأشكال البلاغية وغيرها إلى ثنائية اللغة دائما بوصفها مداها الأقصى. ولهذا السبب أيضا لا يمكن لهذه الثنائية الصوتية تحقيقًا كاملا فى التناقضات المنطقية، ولا فى المواجهات الدرامية الخالصة. وهذا ما يحدد خصوصية الحوارات الروائية التى تنزع إلى الحد الأقصى من عدم التفاهم المتبادل بين أناس يتكلمون لغات مختلفة.

ومن الضرورى التنويه مرة أخرى أننا لا نقصد باللغة الاجتماعية جملة السمات الألسنية التى تحدد تميز لغة ما وفرادتها اللهجوية، بل الجملة المشخصة والحية لتفردها الاجتماعى الذى يمكنه أن يحقق ذاته فى نطاق اللغة الواحدة أيضا عن طريق النقلات الدلالية والتنخل المفرداتى. إنه أفق لغوى اجتماعى مشخص يمايز نفسه فى نطاق اللغة الواحدة المجردة. وهذا الأفق اللغوى كثيرا ما يستعصى على التحديد اللسانى الدقيق لكنه مشحون بإمكانات التمايز اللهجوى اللاحق: إنه لهجة محتملة، جنين لم يكتمل شكله بعد. إن اللغة فى حياتها التاريخية، فى صيرورتها المتعددة كلاميا، زاخرة بمثل هذه اللهجات المحتملة: فهذه تتلاقح فيما بينها بأشكال مختلفة، بعضها يضمر ويموت، بينما بعضها الآخر ينمو ويزدهر ويصبح لغات حقيقة. ونكرر القول: إن اللغة لا تكون حقيقة تاريخية إلا بوصفها صيرورة متباينة تعج باللغات المقبلة والماضية، بلغات الأرستقراطيين المفرطة فى تأدبها الصائرة إلى الزوال، ولغات حديثى النعمة واللغات الدعية الأخرى التى لا حصر لها التى أصابت قدرا أو آخر من النجاح وملكت درجة أو أخرى من سعة الشمولية الاجتماعية وكان لها مجال استخدام أيديولوجى أو آخر.

إن صورة لغة كهذه فى الرواية هى صورة أفق اجتماعى، صورة وحدة إيديولوجية التحمت بكلمتها، بلغتها. ولهذا السبب فمثل هذه الصورة يمكنها أقل من أى شيء آخر أن تكون صورة شكلية، واللعب الفنى بمثل هذه اللغات لعبا شكليا. فالسمات الشكلية للغات والطرق والأساليب فى الرواية هى رموز آفاق اجتماعية. والخصائص اللغوية الخارجية كثيرا ما تستخدم هنا بوصفها سمات ثانوية للتباين اللغوى الاجتماعى، بل حتى قد يكون هذا الاستخدام أحيانا على شكل تعليقات مباشرة من قبل المؤلف على كلام الأبطال. وعلى سبيل المثال نرى تورغنيف يعطى فى روايته "الآباء والبنون" أحيانا مثل هذه الإشارات إلى خصائص نطقهم لهذه الكلمة (وهى خصائص نقول بالمناسبة إنها مميزة جدا من وجهة النظر الاجتماعية التاريخية).

وعلى هذا فاختلاف لفظ كلمة "برينسيبى" (مبادئ) فى الرواية هو سمة تميز عالمين ثقافيين واجتماعيين مختلفين: عالم ثقافة السادة الإقطاعيين فى العقدين الثانى والثالث وهى ثقافة تربت على الأدب الفرنسى وكانت بعيدة عن اللاتينية والعلم الألمانى، وعالم المثقفين الرزنوتشينيين فى العقد الخامس الذى كان طلاب المعاهد والمعاهد الطبية وأساتذتها الذين تربوا على اللاتينية والعلم الألمانى ذوى تأثير كبير فيه. وقد انتصر اللفظ اللاتينى الألمانى المفخم لكلمة "برينسيبى" فى اللغة الروسية. لكن استعمال كولشنا لكلمة "سيد" بدلا من "شخص" رسخ بالمقابل فى الأجناس الدنيا والوسطى من اللغة الأدبية.

مثل هذه الملاحظات الخارجية والمباشرة على خصائص لغات الشخوص مميزة للجنس الروائى، لكنها ليست هى بالطبع التى تكوّن صورة اللغة فى الرواية. فهذه الملاحظات تنصب على الشيء وحده: إذ إن كلمة المؤلف هنا لا تمس اللغة الموصوفة بوصفها شيئا إلا مسا خارجيا، فلا وجود هنا للحوارية الداخلية التى تتصف بها صورة اللغة. إن للصورة الحقيقية للغة ملامح حوارية ثنائية الصوت وثنائية اللغة دائما.

(مثال ذلك مناطق الأبطال التى تكلمنا عليها فى الفصل السابق).

إن للسياق المؤطِّر للكلام المصوَّر أهمية من الدرجة الأولى فى إنشاء صورة اللغة. فالسياق المؤطِّر كأزميل النحات يشحذ حدود الكلام الغريب ويقد صورة اللغة من التجربية الخام لحياة الكلام؛ فهو يمزج ويقرن الاندفاعة الداخلية للغة المصورة ذاتها بمرتسماتها الشيئية الخارجية. أما كلمة المؤلف التى تصور الكلام الغريب وتؤطره فتعطيه المنظور (الأفق) وتوزع الظل والضوء وتخلق له الموقف وكل الشروط اللازمة لتردده، وتخترقه من الداخل وتحمل إليه نبراتها وتعبيريتها، وتفرش له الخلفية المشيعة للحوارية.

وبفضل ما للغة المصوِّرة للغة الغير من قدرة على التردد خارج لغة الغير وفيها، والكلام عنها وبها ومعها فى آن، وبفضل قدرة اللغة المصوَّرة، من ناحية أخرى، على أن تكون موضوع تصوير وعلى أن تتكلم فى آن، يمكن أن تنشأ صور روائية خاصة للغات.

ولهذا السبب فاللغة المصورة يمكنها أقل من أى شيء آخر أن تكـون، بالنسبة إلى سياق المؤلف المؤطِّر لها، شيئا، موضوع كلام أصم وأبكم يبقى خارج الكلام مثله مثل أى موضوع كلام آخر.

بالإمكان إرجاع كل طرق إنشاء صورة اللغة فى الرواية علـى ثلاث مقولات أساسية:

١- التهجين.

٢- العلاقة المتبادلة المشحونة بالحوارية بين اللغات.

٣- الحوارات الخالصة.

هذه المقولات الثلاث لا يمكن فصلها إلا نظريا، أما عمليا فهـى متشابكة ومتداخلة بشكل وثيق فى النسيج الفنى الواحد للصورة.

ما هو التهجين؟ إنه المزج بين لغتين اجتمـاعيتين فـى نطـاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بـين وعيـين لغـويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعى (أو كلاهما معا).

إن هذا المزج بين لغتين فى نطاق القول الواحد فـى الروايـة طريقة فنية مقصودة (أو بتعبير أدق نظام طرائق). لكن التهجين غيـر الواعى وغير المقصود هو أيضا واحدة مـن أهـم طرائـق الحيـاة التاريخية للغات وصيرورتها. ويمكن القول دون تردد إن اللغة واللغات تتغير تاريخيا عن طريق التهجين أساسا، عن طريق المزج بين "لغات" مختلفة متعايشة فى نطاق لهجة واحدة، لغة قومية واحدة، فرع واحـد،

مجموعة واحدة لفروع مختلفة ولزمر مختلفة، وفى ماضى اللغات التاريخى كما فى ماضيها ما قبل الأنطولوجى، والمرجل الذى يتم فيه هذا المزج هو القول دائما[1].

إن الصورة الفنية للغة يجب أن تكون بجوهرها ذاته تركيبا لغويا هجينا (مقصودا): إذ يجب أن يتوفر هنا بالضرورة وعيان: وعى مصوَّر ووعى مصوِّر ينتمى إلى نظام لغوى آخر. فإذا لم يوجد أمامنا هذا الوعى الثانى، المصوِّر، هذه الإرادة اللغوية الثانية المصوِّرة لن تكون أمامنا صورة لغة، بل مجرد نموذج لغة غريبة قد يكون مزيفا أو حقيقيًا.

إن صورة اللغة بوصفها (أى الصورة) تركيبا هجينا مقصودا هى قبل كل شىء تركيب هجين واع (بخلاف التركيب اللغوى الهجين العضوى التاريخى والغامض)؛ إنها، بالضبط، وعى لغة من قبل لغة أخرى، وإنارتها بوعى لغوى آخر. فصورة اللغة لا يمكن أن تبنى إلا من وجهة نظر لغة أخرى تؤخذ على أنها معيار.

ثم إنه لا يمتزج فى التركيب الهجين المقصود والواعى وعيان لغويان غير شخصيين (متلازما لغتين)، بل وعيان لغويان مفردان (متلازما قولين وليس لغتين فقط) وإراداتان لغويتان فرديتان: وعى المؤلف الفردى المصوِّر وإرادته ووعى الشخص المصوَّر اللغوى

(١) مثل هذه التراكيب الهجينة اللا واعية هى ثنائية اللغة من حيث هى تراكيب هجينة، لكنها وحيدة الصوت. وما يميز نظام اللغة الأدبية هو التهجين نصف العضوى ونصف المقصود.

المفرد وإرادته. ذلك أنه تبنى فى هذه اللغة المصوَّرة أقوال متفرقة مشخصة، وبالتالى يجب حتما أن يتجسد هذا الوعى اللغوى المصوَّر فى "مؤلفين" من[1] يتكلمون بهذه اللغة ويبنون عليها الأقوال، ويبثون، لهذا السبب، فى قدرات اللغة إرادتهم اللغوية المفعِّلة. وعلى هذا يشترك فى التركيب الهجين الفنى المقصود والواعى وعيان، إرادتان، صوتان وبالتالى نبرتان.

لكننا نرى من الضرورى، ونحن ننوه باللحظة الفردية فى التركيب الهجين المقصود، التأكيد مرة أخرى بكل قوة أن اللحظة الفردية فى التركيب الهجين الفنى الروائى الذى يقوم ببناء صورة اللغة، وهى لحظة ضرورية لتفعيل اللغة ولإخضاعها للكل الفنى للراوية (ومصائر اللغات تتشابك هنا مع المصائر الفردية للمتكلمين)، مرتبطة ارتباطا وثيقا باللحظة اللغوية الاجتماعية، أى أن التركيب الهجين الروائى ليس ثنائى الصوت وثنائى النبرة فقط (كما فى البلاغة)، بل إنه ثنائى اللغة أيضا، إذ ليس فيه وعيان فرديان، صوتان، نبرتان فقط وإنما فيه أيضا وعيان لغويان اجتماعيان، عصران لم يمتزجا هنا امتزاجا لا واعيا فى حقيقة الأمر (كما فى التركيب الهجين العضوى)، بل التقيا عن وعى على أرض القول والتحما فى صراع (بل يمكننا حتى القول إن التركيب الهجين لا ينطوى على وعيين فرديين، صوتين، نبرتين بقدر ما ينطوى على وعيين اجتماعيين، على عصرين).

---

(١) حتى ولو كان هؤلاء "المؤلفون" دون شخصية، كانوا أنماطا كما فى أسلبات لغات الأجناس والرأى العام.

ثم إنه لا تمتزج فى التركيب الهجين الروائى الأشكال اللغوية للغتين وأسلوبين وسماتهما فقط، إنما يتم فيه قبل كل شىء تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فى هذه الأشكال. بل نقول أكثر من ذلك وهو أنه لا يحدث فى هذا التركيب مزج بين الأشكال بقدر ما يحدث تصادم بين وجهات النظر إلى العالم الكامنة فيه. وعليه فالتركيب الهجين الفنى المقصود تركيب هجين معنوى، لكنه ليس مجردا، منطقيا (كما فى البلاغة)، بل معنوى اجتماعى مشخص.

وفى التركيب الهجين العضوى التاريخى لا تمتزج لغتان وحسب، وإنما نظرتان لغويتان اجتماعيتان (هما الأخريان عضويتان)، لكنه هنا مزج هامد غامض، وليس مقارنة ومواجهة واعية. إلا أنه من الضرورى الإشارة، مع ذلك، إلى أن هذا المزج الهامد والغامض لوجهات النظر اللغوية فى التراكيب الهجينة العضوية واعد تاريخيا: إذ أنه مشحون بنظرات جديدة إلى العالم، "وبأشكال داخلية"، جديدة من وعى العالم بالكلمة.

إن التركيب الهجين المعنوى المقصود حوارى داخليا بالضرورة (بخلاف التركيب الهجين العضوى). فوجهتا النظر هنا لا تمتزجان بل تتواجهان (تتقابلان) حواريا. وحوارية التركيب الهجين الروائى الداخلية هذه، بوصفها حوار وجهات نظر لغوية اجتماعية، لا يمكن بطبيعة الحال أن تتطور إلى حوار معنوى فردى مكتمل وواضح، ذلك أنها تتصف بعفوية عضوية ولا مخرجية معينة.

وأخيرا يملك التركيب الهجين الثنائى الصوت المقصود الذى أشيعت فيه حوارية داخلية بنية نحوية خاصة جدا: إذ يندمج فى نطاق القول الواحد فيه قولان محتملان كأنهما ردان فى حوار محتمل. صحيح أن هذين الردين المحتملين لا يمكن أبدا أن يُفعلا تفعيلا كاملا وأن يسفرا عن قولين مكتملين، لكن أشكالهما غير المطورة تطويرا كاملا ملموسة بشكل واضح فى التركيب النحوى للتركيب الهجين الثنائى الصوت. والقضية هنا ليست بطبيعة الحال قضية امتزاج أشكال نحوية غير متجانسة تنتمى إلى نظم لغوية مختلفة (كما يمكن أن يحصل فى التراكيب الهجينة العضوية)، بل القضية بالضبط هى إنصهار قولين فى قول واحد. مثل هذا الانصهار ممكن فى التراكيب الهجينة البلاغية الأحادية الصوت أيضا (ولعله هنا أيضا أشد وضوحا من الناحية النحوية). إلا أن ما يتصف به التركيب الهجين الروائى هو انصهار قولين مختلفين اجتماعيا فى قول واحد. فالتركيب النحوى للتراكيب الهجينة المقصودة متناهب وممزق بين إرادتين لغويتين مفردَتين.

ونستطيع تلخيص صفات التركيب الهجين الروائى بالتالى: التركيب الهجين الروائى هو، بخلاف المزج الغامض بين اللغات فى الأقوال الحية المقولة بلغة فى طريقها إلى التكوّن تاريخيا (وأى قول حى بلغة حية يتصف، فى الواقع، بقدر أو آخر من الهجانة)، نسق مزاوجة بين اللغات منظم فنيا، نسق يرمى إلى إنارة لغة بلغة وتشكيل صورة حية للغة بلغة أخرى.

إن التهجين المقصود الموجه فنيا أحد أهم الوسائل في بناء صورة اللغة. ومن الضروري الإشارة إلى أن اللغة المنيرة (وهى عادة نظام اللغة الأدبية المعاصرة) تتشيأ هى ذاتها إلى حد ما في عملية التهجين لتبلغ هى نفسها مستوى الصورة. وبقدر ما يزداد التهجين في الرواية اتساعا وعمقا، أى حين لا يقتصر التهجين على لغة واحدة بل يتعدى إلى عدة لغات، تزداد اللغة المصورة والمنيرة نفسها تشيؤا وتتحول في النهاية إلى واحدة من صور لغات الرواية. والأمثلة الكلاسيكية على ذلك "دون كيخوت"، الرواية الإنكليزية الفكاهية (فيدلينغ، سموليت، ستيرن) والرواية الفكاهية الرومنطيقية الألمانية (هيبل وجان بول). وفى هذه الحالات تتشيأ عادة عملية كتابة الرواية ذاتها وصورة الروائى (كما فى "دون كيخوت جزئيا"، ثم عند ستيرن وهيبل وجان بول).

وتختلف الإنارة الحوارية الداخلية للنظم اللغوية ككل عن التهجين بالمعنى الدقيق للكلمة. إذ لا يوجد فى الإنارة المتبادلة مزج مباشر للغتين فى نطاق القول الواحد، بل إن اللغة الواحدة تُفعَّل في القول إنما تعطى على ضوء لغة أخرى. وهذه اللغة الثانية لا تُفعَّل بل تبقى خارج القول.

والشكل الأكثر وضوحا وتميزا لهذا النوع من الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات هو الأسلبة.

إن أى أسلبة حقيقية هى تصوير فنى لأسلوب لغوى غريب كما قلنا، هى صورة فنية للغة غريبة. وهى تنطوى بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعى المصوِّر (أى الوعى اللغوى المؤسلب)، والوعى المصوَّر، المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعى اللغوى بالضبط (أى وعى المؤسلب وجمهوره)، الذى يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين.

وهذا الوعى اللغوى الثانى للمؤسلب ومعاصريه يعمل بمادة اللغة المؤسلبة؛ فالمؤسلِب لا يتكلم بصورة مباشرة فى موضوع ما إلا بهذه اللغة المؤسلَبة الغريبة عنه. لكن هذه اللغة المؤسلَبة نفسها تعرض على ضوء الوعى اللغوى المعاصر للمؤسلِب. واللغة المعاصرة توفر إضاءة معينة للغة المؤسلبة: تبرز لحظات وتبقى فى الظل لحظات أخرى، تسبغ نبرة خاصة على لحظاتها بوصفها لحظات لغة، وتستثير أصداء (استجابات) معينة بين اللغة المؤسلَبة والوعى اللغوى المعاصر، ونقول باختصار إنها تنشىء صورة حرة للغة الغريبة لا تعبر عن الإرادة المؤسلَبة وحسب وإنما عن الإرادة اللغوية والفنية المؤسلِبة أيضا.

تكلم هى الأسلبة. والنمط الآخر الأقرب إليها من أنماط الإنارة المتبادلة هو التنويع. ففى الأسلبة لا يشتغل الوعى اللغوى للمؤسلِب إلا بمادة اللغة المؤسلَبة حصرا: فهو ينير هذه اللغة المؤسلَبة ويدخل عليها اهتماماته اللغوية الغريبة، لكنه لا يدخل عليها مادته اللغوية الغريبة

المعاصرة. الأسلبة بما هى كذلك يجب أن تكون منسجمة حتى النهاية. فإذا ما دخلتها مادة لغوية معاصرة (كلمة، شكل، عبارة إلخ) فهذا عيب فيها وخطأ منها (خطأ قائم على مغالطة تاريخية، أو تحديث مفرط).

لكن هذا اللا انسجام قد يكون مقصودا ومنظما: فالوعى اللغوى المؤسلِب قد لا ينير اللغة المؤسلَبة وحسب، بل قد يتلقى هو نفسه الكلمة ويدخل مادته موضوعا أو لغة فى اللغة المؤسلَبة. وفى هذه الحالة لا نكون أمام أسلبة بل تنويع (كثيرا ما يتحول إلى تهجين).

إن التنويع يدخل المادة اللغوية الغريبة فى الموضوعات المعاصرة بحرية، ويقرن العالم المؤسلَب بعالم الوعى المعاصر، ويضع اللغة المؤسلَبة على محك الاختبار فى مواقف جديدة وغير ممكنة بالنسبة إليه هو نفسه.

إن أهمية الأسلبة المباشرة فى تاريخ الرواية عظيمة جدا كأهمية التنويع، لا يفوقها فى ذلك إلا المحاكاة الساخرة. لقد تعلم النثر بواسطة الأسلبات تصوير اللغات تصويرا فنيا – اللغات المكتملة بناء وأسلوبا فى حقيقة الأمر (ولنقل مباشرة: الأساليب) وليس لغات التنوع الكلامى الحى الخام والموجودة بالقوة غالبا (أى اللغات التى هى فى طور التكون وليس لها أسلوبها بعد). إن صورة اللغة التى تنشئها الأسلبة هى الأكثر استقرارا واكتمالا من الناحية الفنية وهى التى تتيح الحد الأقصى الممكن من الجمالية (Esthètisme) بالنسبة إلى النثر الروائى. ولهذا كان أساتذة الأسلبة الكبار كميريميه وفرانس وهنرى دى رينييه وغيرهم ممثلى الجمالية فى الرواية (هذه الجمالية غير المتاحة إلا فى حدود ضيقة بالنسبة إلى هذا الجنس).

أما أهمية الأسلبة فى عهود تشكل اتجاهات الجنس الروائى ومساراته الأسلوبية الأساسية فموضوع خاص سنتطرق إليه فى الفصل الأخير، التاريخى من هذه الدراسة.

وفى نمط آخر من أنماط الإنارة الحوارية الداخلية المتبادلة بين اللغات لا تكون مقاصد الكلمة المصوِّرة على وفاق مع مقاصد الكلمة المصوَّرة بل تقاومها، فهى لا تصور العالم المادى الفعلى بمساعدة اللغة المصورة بوصفها وجهة نظر مثمرة، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح. تلكم هى أسلبة المحاكاة الساخرة.

إلا أن أسلبة المحاكاة الساخرة هذه لا يمكنها أن تنشىء صورة اللغة والعالم المناسب لهذه اللغة إلا بشرط ألا تكون تهديما مجانيا وسطحيا للغة الغريبة كما فى المحاكاة الساخرة البلاغية. فعلى المحاكاة الساخرة، فيما لو أرادت أن تكون جوهرية ومثمرة، أن تكون أسلبة محاكاة ساخرة بالضبط، أى عليها أن تستعيد اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة بوصفها كلا جوهريا يملك منطقه الداخلى ويكشف العالم الخاص المرتبط ارتباطا وثيقا باللغة المحاكاة محاكاة ساخرة.

وتتوضع بين الأسلبة والمحاكاة الساخرة كما بين حدين أقصيين أشكال بالغة التنوع من الإنارة المتبادلة بين اللغات والتراكيب الهجينة المباشرة. هذه الأشكال تحكمها العلاقات المتبادلة البالغة التنوع بين اللغات والإرادات اللغوية والكلامية التى تلتقى فى حدود القول الواحد. فالصراع الذى يدور داخل الكلمة ودرجة المقاومة التى تبديها الكلمة

المحاكاة محاكاة ساخرة للكلمة المحاكية محاكاة ساخرة، ودرجة اكتمال اللغات الاجتماعية المصوَّرة ودرجة تفريدها لدى تصويرها، وأخيرا التنوع الكلامى المحيط الذى يكون دائما بمثابة الخلفية والمرنان الذى يشيع الحوارية، هى التى تخلق التنوع فى طرق اللغة الغريبة.

إن التقابل الحوارى بين اللغات الخالصة فى الرواية هو، بالإضافة إلى التهجين، وسيلة جبارة فى إنشاء صور اللغات. إن التقابل الحوارى بين اللغات (وليس بين المعانى فى حدود اللغة الواحدة) هو الذى يرسم حدود اللغات ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويجعلنا نلمس الأشكال اللدائنية للغات.

والحوار فى الرواية، بوصفه شكلا تأليفيا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللغات المتردد فى التراكيب الهجينة وفى الخلفية المشيعة للحوارية فى الرواية. ولهذا فالحوار فى الرواية حوار من نوع خاص. فهو، قبل كل شىء، لا يمكن أن يستنفد كما قلنا سابقا فى حوارات الشخوص العملية المتصلة بالموضوع (Sujet)، بل إنه يزخر بتنوع لا متناه من المواجهات الحوارية العملية المتصلة بالموضوع التى لا تنتهى بهذا الحوار ولا يمكن أن تنتهى به إلى حل، والتى تبدو كأنها توضح فقط (بوصفها إحدى المواجهات الكثيرة المحتملة والممكنة) هذا الحوار الصميمى الذى لا مخرج منه بين اللغات والذى تحكمه الصيرورة الاجتماعية الأيديولوجية للغات والمجتمع. إن حوار اللغات ليس حوار قوى اجتماعية فى سكونية تعايشها وحسب، وإنما هو أيضا حوار أزمنة وعصور وأيام ما يموت منها وما لا يزال يعيش

وما يولد: التعايش والصيرورة يندمجان هنا فى وحدة مشخصة لا تنفصل لتنوع متناقض ومتباين. فى الحوار تستغرق الحوارات الروائية العملية المتصلة بالموضوع (Sujet)، ومنه أى من حوار اللغات هذا تستمد لا مخرجيتها ومبتورية قولها والتباسيتها وعيانيتها الحياتية "وطبيعتها"، أى كل ما يميزها تمييزا حادا عن الحوارات الدرامية الخالصة.

واللغات الخالصة فى الرواية المتبدية فى حوارات شخوص الرواية ومونولوجاتها مسخرة لنفس الغرض الذى هو إنشاء صورة اللغة.

وموضوع (Sujet) الرواية نفسه مسخر لهذا الغرض أى للربط بين اللغات ولكشف إحداها الأخرى. وعلى هذا الموضوع تنظيم الكشف عن اللغات والإيديولوجيات الاجتماعية وعرضها واختبارها: اختبار الكلمة، النظرة إلى العالم، التصرف المعلل أيديولوجيا أو تبيان حياة العوالم والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (الروايات الوصفية والمعيشية والجغرافية) أو عوالم العصر الأيديولوجية الاجتماعية (روايات المذكرات، الرواية التاريخية على أنواعها)، أو الأعمار والأجيال فى علاقتها بالحقب والعوالم الأيديولوجية الاجتماعية (رواية التربية والصيرورة). ونقول باختصار إن موضوع (Sujet) الرواية يسخر لمهمة تصوير الناس المتكلمين وعوالمهم الأيديولوجية. فى الرواية يتم التعرف على لغتنا فى لغة الغير، وعلى أفقنا فى أفق الغير. وفيه تتم ترجمة لغة الغير ترجمة

إيديولوجية، وتجاوز الغرابة التى ليست سوى غرابة عارضة، خارجية، وأهمية. إن ما يميز الرواية التاريخية هو التحديث الإيجابى، هو محو الحدود بين الأزمنة، والتعرف على الحقيقى الخالد فى الماضى. إن إنشاء صور اللغات هو المهمة الأسلوبية الأولى للجنس الروائى.

إن أى رواية هى بكليتها تركيب هجين من وجهة نظر اللغة والوعى اللغوين المتجسدين فيها. لكننا نعود فنؤكد مرة أخرى القول إنه تركيب هجين مقصود وواع ومنظم فنيا، وليس خلطا آليا وعشوائيا للغات (وبدقة أكبر لعناصر لغات). والصورة الفنية للغة هى غاية التهجين الروائى المقصود.

ولهذا السبب نرى الروائى لا يسعى إطلاقا إلى استعادة تجريبية اللغات التى يدخلها استعادة لسانية (لهجوية) دقيقة وتامة، بل يسعى فقط إلى التماسك الفنى لصور هذه اللغات.

التركيب الهجين الفنى يتطلب جهدا هائلا: فهو مؤسلَب كله ومدروس وموزون ومغرب. وهو يختلف بهذا اختلافا جذريا عما نجده عند المتوسط من خلط طائش وأهوج وغير منسق بين اللغات كثيرا ما يقترب من الجهل المطبق بها. ففى تراكيب هجينة كهذه لا توجد مزاوجة بين النظم المتماسكة للغة، إنما هناك مجرد خلط بين عناصر لغات. إنه ليس توزيعا أوركستراليا بواسطة التنوع الكلامى، إنما هو، فى معظم الحالات، مجرد لغة المؤلف المباشرة غير الخالصة وغير المشغولة.

إن الرواية لا تعفينا من ضرورة المعرفة العميقة والدقيقة باللغة الأدبية، بل إنها تتطلب فوق ذلك معرفة بلغات التنوع الكلامى. الرواية تتطلب توسيع الأفق اللغوى وتعميقه وإحكام إدراكنا للتباينات اللغويـة الاجتماعية.

الدراسة الخامسة
خطان أسلوبيان
فى الرواية الأوروبية



الرواية تعبير عن وعى لغوى غاليليئى يرفض مطلقية اللغة الواحدة والوحيدة، أى يرفض اعتبار لغته المركز الكلمى المعنوى الوحيد للعلم الأيديولوجى ويدرك فى الوقت ذاته تعددية اللغات القومية ولاسيما اللغات الاجتماعية التى يمكنها أن تكون بقدر واحد "لغات الحقيقة"، لكنها فى الوقت نفسه وبقدر واحد أيضا لغات نسبية، شيئية ومحدودة لمجموعات بشرية ومهن كما إنها لغات الحياة اليومية. الرواية تفترض لا مركزة معنوية كلمية للعالم الأيديولوجى ونوعا من التشرد اللغوى للوعى الأدبى الذى فقد التوسط اللغوى الواحد الذى لا يقبل الجدل للتفكير الأيديولوجى ووجد نفسه وسط لغات اجتماعية فى حدود اللغة الواحدة، ووسط لغات قومية فى حدود ثقافية واحدة (الهيلينية، المسيحية، البروتستنتية) وعالم سياسى ثقافى واحد (الدول الهيلينية، الإمبراطورية الرومانية وما إلى ذلك).

إن الأمر يتصل هنا بانقلاب هام جدا، بل جذرى، فى الحقيقية، فى مصائر الكلمة الإنسانية: إنه تحرر المقاصد المعنوية الثقافية والتعبيرية تحررا جوهريا من سلطة اللغة الواحدة والوحيدة وبالتالى إنه فقدان الأحساس باللغة بوصفها أسطورة، شكلا مطلقا للتفكير. ولأجل هذا لا يكفينا اكتشاف التعدد اللغوى للعالم الثقافى أو التعدد الكلامى للغة القومية الخاصة وحدها، بل من الضرورة الكشف عن جوهرية هذه الحقيقة الواقعة وعن كل النتائج المترتبة عليها الأمر الذى لا يمكن تحقيقه إلا فى ظل ظروف تاريخية اجتماعية معينة.

ولكى يصبح اللعب العميق فنيا باللغات الاجتماعية ممكنا، من الضرورى إحداث تغيير جذرى بالإحساس بالكلمة على المستوى الأدبى العام واللغوى. من الضرورى أن نألف الكلمة بوصفها ظاهرة شيئية، مميزة، وفى الوقت نفسه ظاهرة قصدية (تحمل قصدا ما)، من الضرورى أن نتعلم الإحساس "بالشكل الداخلى"، فى اللغة الغريبة (الشكل بالمعنى الذى قصده همبولدت)، "وبالشكل الداخلى" للغتنا بوصفه شكلا غريبا، علينا أن نتعلم الإحساس ليس فقط بشيئية الأفعال والحركات وبعض الكلمات والتعابير ونمطيتها وخصوصيتها، وإنما أيضا بشيئية وجهات النظر والنظرة إلى العالم والإحساس بهذا العالم ونمطيتها وخصوصيتها المتحدة عضويا باللغة التى تعبر عنها. وهذا أمر لا يستطيع بلوغه إلا وعى مشارك مشاركة عضوية فى العالم الكلى للغات المنيرة إحداها الأخرى. ومن أجل هذا يجب أن يكون هناك تقاطع جوهرى بين اللغات فى وعى واحد متصل اتصالا متساويا بهذه اللغات العديدة.

إن لا مركزة العالم الأيديولوجى الكلمى التى تعبر عن نفسها فى الرواية تفترض جماعة اجتماعية متمايزة تمايزا جوهريا تكون فى حالة تفاعل متوتر وجوهرى مع جماعات اجتماعية أخرى. إن الفئة أو الطائفة أو الطبقة المنغلقة على نفسها فى نواتها الواحدة داخليا والثابتة لا يمكن أن تكون أرضا خصبة لتطور الرواية إن لم يدركها الانحلال أو إن لم تخرج عن توازنها الداخلى واكتفائها بذاتها: إذ إن الوعى اللغوى الأدبى يمكنه من علياء لغته الواحدة المتسلطة التى لا يرقى

إليها الشك تجاهل واقع التعددين الكلامي واللغوى هنا بهدوء. ذلك أن التنوع الكلامي المصطخب وراء حدود هذا العالم الثقافى المنغلق، ذى اللغة الأدبية لا يمكنه أن يبعث إلى الأجناس الدنيا إلا صورا كلامية شيئية خالصة وفاقدة لأى قصد، كلمات أشياء محرومة من الإمكانات النثرية الروائية. أما المطلوب واللازم فهو أن يجتاح التنوع الكلامى الوعى الثقافى ولغته وينفذ إلى نواته ويشيع النسبية فى النظام اللغوى الأساسى للأيديولوجيا والأدب ويحرمه من يقينيته الساذجة.

لكن هذا أيضا قليل. فحتى الجماعة التى يمزقها الصراع الاجتماعى لا تشكل أرضية اجتماعية كافية لإشاعة نسبية عميقة فى الوعى اللغوى الأدبى وإعادة تشكيله على نمط نثرى جديد فيما لوبقيت هذه الجماعة منغلقة ومنعزلة. إن التناقض الداخلى للهجة الأدبية ولحوارها الخارج عن الأدب أى لكل القوام اللهجوى للغة قومية ما يجب أن يحس بأنه مغمور ببحر التنوع الكلامى، إنما ببحر التنوع الكلامى الجوهرى المتكشف بملء قصديته ونظمه الأسطورية والدينية والسياسية الاجتماعية والأدبية وغيرها من النظم الأيديولوجية الثقافية. وحتى إن لم ينفذ هذا التنوع اللغوى الواقع خارج القومية إلى نظام اللغة الأدبية والأجناس النثرية (مثلما تنفذ اللهجات الخارجة عن الأدب للغة الأدبية إلى هذا النظام) فإن هذا التنوع اللغوى الخارجى يعزز ويعمق التناقض الداخلى للغة الأدبية ذاتها ويضعف سلطة الموروث الأسطورى والتقاليد التى ما زالت تكبل الوعى اللغوى، ويفكك نظام الأسطورة القومية الملتحمة عضويا باللغة، وبالذات يقوض تقويضا تاما

الإحساس الأسطورى والسحرى باللغة وبالكلمة. إن التواصل الجوهرى بالثقافات واللغات الغريبة (وإحداها تستحيل بدون الأخرى) يؤدى حتما إلى الفصل بين المقاصد واللغة، بين الفكر واللغة، بين التعبير واللغة.

إننا نتكلم عن الفصل بمعنى تحطيم ذلك التلاحم المطلق بين المعنى الأيديولوجى واللغة الذى يحكم التفكير الأسطورى والسحرى. إن التلاحم المطلق بين الكلمة والمعنى الأيديولوجى المشخص هو دون شك إحدى الخصائص الجوهرية المكونة للأسطورة والمحددة لتطور الصور الأسطورية من جهة وللإحساس الخصوصى بالأشكال اللغوية والمعانى والتراكيب الأسلوبية من جهة أخرى. إن التفكير الأسطورى هو فى قبضة لغته التى توجد من ذاتها واقعا أسطوريا وتقدم علاقاتها وعلاقاتها المتبادلة اللغوية على أنها العلاقات والعلاقات المتبادلة بين لحظات الواقع نفسه (تحول المقولات والارتباطات السببية اللغوية إلى مقولات عن أنساب الآلهة ونشوء الكون)، لكن اللغة بدورها هى فى قبضة صور التفكير الأسطورى التى تكبل حركتها القصدية بعرقلتها اكتساب المقولات اللغوية شمولية ومرونة وشكلية أنقى (نتيجة التحامها بالعلاقات الشيئية المشخصة) وتحد من الامكانات التعبيرية للكلمة[١].

---

(١) لا مجال هنا للتطرق إلى جوهر مسألة العلاقة المتبادلة بين اللغة والأسطورة. إلا أننا نقول إن هذه المسألة لم تعالج حتى وقت قريب فى الأدبيات المختصة إلا على المستوى السيكولوجى مع التركيز على الفولكلور وبمعزل عن المسائل المشخصة لتاريخ الوعى اللغوى (شتينتال، لتساروس، فوندت وغيرهم). أما عندنا فقد طرح بوتيبتيا وفيسيلوفسكى هذه المسائل فى علاقتها الجوهرية هذه.

إن هذه السلطة الكاملة التى للأسطورة على اللغة وللغة على إدراك الواقع وعقله هى الماضى ما قبل التاريخى للوعى اللغوى[1] وبالتالى من ماضيه الافتراضى حتما، ولكن حتى هناك، حيث سقطت السلطة المطلقة هذه منذ أمد طويل – وقد كان هذا فى العهود التاريخية للوعى اللغوى – ما زال الإحساس الأسطورى بسلطة اللغة وعفوية وهبها كل معناها وكل تعبيريتها لوحدتها التى لا يرقى إليها الشك قويين بما فيه الكفاية فى كل الأجناس الأيديولوجية الرفيعة بحيث لا يمكننا استبعاد إمكانية استخدام التباين اللغوى فى أشكال الأدب الكبرى استخداما جوهريا من الناحية الفنية. فمقاومة اللغة المعيارية الواحدة المعززة بوحدة الأسطورة القومية التى لما تتزعزع ما زالت أقوى من أن يستطيع التنوع الكلامى إشاعة النسبية فى الوعى اللغوى الأدبى ولا مركزته. ولن تحدث هذه اللامركزة الأيديولوجية الكلمية إلا حين تفقد الثقافة القومية انغلاقها واكتفاءها بذاتها، إلا حين ترى إلى نفسها على أنها واحدة من ثقافات ولغات أخرى. وهذا بالضبط هو الذى سيقوض جذور الإحساس الأسطورى باللغة القائم على أساس الانصهار المطلق بين المعنى الأيديولوجى واللغة، وهو الذى سيخلق الإحساس الحاد بحدود اللغة، حدودها الاجتماعية والقومية والمعنوية، فتتكشف اللغة فى كل خصوصيتها الإنسانية وتأخذ وجوه المتكلمين وصورهم المتميزة قوميا والنمطية اجتماعيا تتلامح من خلال كلماتها وأشكالها وأساليبها،

---

(١) لأول مرة يبدأ هذا المجال الافتراضى فى أن يصبح فى متناول العلم وذلك فى علم "المعانى القديمة" الذى يحاول علماء اليافثيات إنشاءه.

ومن خلال كل طبقات اللغة دون استثناء بما فى ذلك أشد طبقاتها قصدية، أى لغات الأجناس الأيديولوجية الرفيعة. وبذلك تصبح اللغة نفسها (وعلى وجه أدق: تصبح اللغات) صورة مكتملة فنيا لإحساس بالعالم ونظرة إليه مميزين إنسانيا، وتتحول اللغة من كونها التجسيد الوحيد غير المنازع للمعنى وللحقيقة إلى واحد من جملة افتراضات ممكنة للمعنى.

ويحدث شىء مشابه تماما لما تقدم حيثما تكون اللغة الأدبية الواحدة والوحيدة لغة غريبة، إذ من الضرورى أن يحدث إنحلال السطلة الدينية والسياسية والأيديولوجية المرتبطة بهذه اللغة وسقوطها. وخلال عملية الانحلال هذه يأخذ الوعى اللغوى النثرى الفنى اللا مركز المستند إلى التنوع الكلامى الاجتماعى للغات القومية المحكية فى النضوج.

هكذا ظهرت بوادر النثر الروائى فى عالم العصور الهيلينية المتعدد اللغات وأنماط الكلام وفى الإمبراطورية الرومانية خلال عملية انحلال وسقوط المركزة الأيديولوجية الكلمية الكنسية فى العصور الوسطى. وهكذا الأمر فى عصرنا الحديث حيث ازدهار الرواية مرتبط دائما بانحلال النظم الأيديولوجية الكلمية الثابتة ومرتبط فى الوقت نفسه وعلى نحو مقابل بتعزيز التباين الكلامى اللغوى وقصديته داخل اللهجة الأدبية نفسها وخارجها على حد سواء.

إن مسألة النثر الروائى القديم (اليونانى واللاتينى) مسألة معقدة جدا. بدايات النثر الثنائى الصوت والثنائى اللغة الحقيقى هنا لم تكن تستوفى دائما شروط الرواية بوصفها تشكيلا تأليفيا وثيماويا (Thematiaque) بل إنها ازدهرت فى المقام الأول فى أشكال أجناس أخرى: فى القصص الواقعية والأهاجى[1] وبعض أشكال السيرة الذاتية[2] وفى بعض الأجناس البلاغية الخاصة (كما فى الدياتريب[3] diatribe مثلاً) وفى الأجناس التاريخية وأخيرًا فى جنس

---

(١) نعرف جميعًا إثارة هوارس الفكاهية "لأناه" فى أهاجيه. وهذا التركيز الفكاهى على "الأنا" فى الأهاجى يتضمن دائمًا عناصر أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للمقاربات المألوفة ووجهات النظر الغريبة والآراء الشائعة. وتعتبر أهاجى مارك فارون أقرب من أهاجى هوراس إلى التوزيع الأوركسترالى الروائى للمعنى. كما يمكننا الحكم من المقاطع التى وصلت إلينا على وجود أسلبة عن طريق المحاكاة الساخرة للكلام العلمى والكلام الأخلاقى الوعظى.

(٢) عناصر التوزيع الأوركسترالى بواسطة التنوع الكلامى وبدايات الأسلوب النثرى الحقيقى فى "تقريظ" سقراط مثلا. ويمكن القول عامة أن صورة سقراط وخطاباته تحمل عند أفلاطون طابعًا نثريا حقيقيا. إلا أن الأهم منها هى أشكال السيرة الذاتية الهيلينية المتأخرة والمسيحية التى تقرن قصة الاهتداء ذات الطابع الاعترافى بعناصر رواية المغامرة ووصف الأخلاق والعادات، وهى كتب لم تصلنا عنها إلا معلومات متفرقة أما الكتب ذاتها فقد اندثرت (ومنها كتب ديون خريزوستوم ويوستينوس (الشهيد) وكيريانوس وما يسمى سلسلة الحكايات عن كليمنتينوس). وأخيرا سنجد العناصر نفسها عند بويسيوس.

(٣) ينطوى الدياتريب من بين كل الأشكال البلاغية للهيلينية على أكبر قدر من الإمكانات النثرية والروائية، فهو يسمح بوجود بل يقضى بوجود تنوع فى طرق الكلام وتصوير اكتسب صفة الدرامية والمحاكاة الساخرة لوجهات النظر الغريبة كما يسمح بالمزج بين الشعر والنثر إلخ. راجع علاقة الأشكال البلاغية بالرواية فى موضع لاحق من هذا الفصل.

المراسلات[١]. ففى كل مكان هنا بدايات توزيع أوركستر الى نثرى روائى حقيقى للمعنى عن طريق التنوع الكلامى. وعلى هذا المستوى النثرى الحقيقى الثنائى الصوت بنى النصان المختلفان اللذان وصلا إلينا لرواية "الحمار" (النص المنسوب خطأ إلى لوقيانوس ونص أبوبينيوس) ورواية بترونيوس.

وهكذا تشكلت فى تربة العالم القديم (اليونانى واللاتينى) أهم عناصر الرواية الثنائية الصوت والثنائية اللغة التى أثرت تأثيرا هائلا فى أهم أنواع الجنس الروائى فى العصور الوسطى وفى عصرنا الحديث: فى رواية الاختبار (فى فرعها السنكسارى[*] الاعترافى الإشكالى المغامراتى إلى دوستويفسكى فأيامنا هذه)، وفى رواية الاختبار والصيرورة ولاسيما فى فرعها السيرى الذاتى، وفى الرواية الحياتية الهجائية وغيرها، أى بالضبط فى تلك الأنواع من الجنس الروائى التى تدخل التنوع الكلامى المكتسب صفة حوارية إدخالا مباشرا فى قوامها، وتحديدا التنوع الكلامى العائد للأجناس الدنيا والتنوع الكلامى الحياتى. إلا أن هذه العناصر المتناثرة فى أجناس متعددة لم تنصب فى الأدب القديم وتندمج فى مجرى الرواية الدافق الواحد، بل شكلت فقط نماذج متفرقة غير معقدة لهذا الخط الأسلوبى فى الرواية (أبوليوس وبترونيوس).

---

(١) حسبنا ذكر رسائل شيشرون إلى أتيكوس.

(*) السنكسار هو سير القديسين.

وتنتمى الراويات المسماة "الروايات السفسطائية"[١] إلى خط أسلوبى مختلف تمامًا. إذ تتصف هذه الروايات بأسلبة مركزة ومتماسكة للمادة كلها، أى بالتماسك الأحادى الصوت الخالص (المونولوجى) للأسلوب (المؤمثل أمثلة تجريدية) إلا أن الروايات السفسطائية بالذات هى التى عبرت أكمل تعبير على الأرجح، تأليفيا وثيماويا، عن طبيعة الجنس الراوئى فى الأدب القديم. فهى التى أثرت التأثير الهائل فى تطور الأنواع الرفيعة للراوية الأوروبية حتى القرن التاسع عشر تقريبا: فى رواية القرون الوسطى وفى الرواية الغرامية المتأنقة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ("أماديس" وعلى الأخص فى الرواية الرعوية)، وفى رواية الباروكو وأخيرا حتى فى رواية المنورين (فولتير على سبيل المثال) وهى التى حددت إلى درجة كبيرة تلك التصورات النظرية عن الجنس الروائى ومستلزماته التى ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن عشر[٢].

إن الأسلبة المؤمثلة المجردة التى تتصف بها الرواية السفسطائية تفسح المجال مع هذا لوجود تنوع معين فى الطرق الأسلوبية، وهو أمر لا مفر منه مع وجود تنوع فى تلك الأجزاء والأجناس المكونة

---

(١) راجع: ب. غريفتسوفز نظرية "ولسيب وكليتوفونت (دار نشر "الأدب العلمى"، موسكو، ١٩٢٥)؛ فقد ألقى الضوء فى هذه المقالة على موضوع الرواية السفسطائية.

(٢) عبر عن هذه التصورات فى أول وأرصن بحث خاص فى الرواية ظهر فى كتاب إيوى عام ١٦٧٠. ولذلك يظهر بديل واستمرار لهذا الكتاب فى مجال قضايا الرواية القديمة إلا فى أعمال إ. رودى أى بعد قرنين (عام ١٨٧٧).

والمستقلة نسبيا التى تندرج فى قوام الرواية بمثل هذه الوفرة: حديث المؤلف، حديث الشخوص والشهود، وصف البلد والطبيعة والمدن والمعالم والأعمال الفنية وهو وصف ينزع إلى الاكتمال وإلى قيمة خاصة معينة، وكذلك المحاكمات التى تسعى بدورها إلى استنفاد موضوعاتها العملية أو الفلسفية أو الأخلاقية استنفادا كاملا، والأقوال المأثورة والقصص الدخيلة (الاستطرادية) والكلام البلاغى الذى يعود إلى أشكال بلاغية مختلفة، والرسائل والحوار المتطور. صحيح أن درجة الاستقلالية الأسلوبية لهذه الأجزاء تتفاوت تفاوتا حادا ودرجة الاستقلالية المكونة لهذه الأجزاء واكتمالها جنسا، لكن الشىء الرئيسى هنا هو أن هذه الأجزاء كلها، على ما يبدو، على درجة واحدة من القصدية ودرجة واحدة من الاصطلاحية، ومن مستوى معنوى كلمى واحد، تعبر بقدر واحد وبشكل مباشر عن مقاصد المؤلف.

إلا أن هذه الاصطلاحية ذاتها والتماسك الحدى (المجرد) لهذه الأسلبة هما بذاتهما من نوعية خاصة. فنحن لا نقع وراءهما على أى نظام أيديولوجى واحد، جوهرى وثابت: نظام دينى أو سياسى اجتماعى أو فلسفى إلخ. إن الرواية السفسطائية (ككل بلاغية "السفسطة الثانية") لا ممركزة أيديولوجيا بشكل مطلق. إن وحدة الأسلوب هنا متروكة وشأنها، لا تتجذر فى شىء ولا توطدها وحدة العالم الأيديولوجى الثقافى؛ وحدة هذا الأسلوب خارجية (تقع بعيدا عن المركز)، لفظية. إن تجريدية هذه الأسلبة ذاتها وغربتها عما حولها دليل على وجود ذلك البحر من التنوع الكلامى الجوهرى الذى خرجت منه الوحدة الكلمية

لهذه المؤلفات، وخرجت منه دون أن تتجاوزه عن طرق استفاده فـي موضوعها (كما فى الشعر الحقيقى). لكننا لا نعرف مع الأسف إلى أى حد كان مقدرا لهذا الأسلوب أن يدرك على خلفية هذا التنوع الكلامى، ونحن لا نستبعد إطلاقا إمكانية التناسب الحوارى لبعض لحظاتـه مـع لغات التنوع الكلامى الموجودة آنذاك. فنحن لا نعرف مثلا مـا هـى الوظائف التى تؤديها تلك الإشارات الغامضة العديدة جـدا والمتنوعـة جدا التى تحفل بها هذه الروايات: أهى وظيفة قصدية مباشرة كما فـى الإشارة الشعرية أم وظيفة أخرى، نثرية، أى لعل هذه الإشارات هـى تشكيلات ثنائية الصوت. هل المحاكمات والأقوال المأثورة هى قصدية مباشرة، ممتلئة المعنى؟ أولا تكون تحمل فى أحيان كثيرة طابعا ساخرا أو طابعا محاكاتيا ساخرا مباشرا؟ إن موقعها من حيث التأليف يجعلنـا نفترض ذلك فى العديد من الحالات. فحيثما تؤدى المحاكمات الطويلـة والمجردة وظيفة إعاقية وتقطع مجرى القصة فـى إحـدى لحظاتهـا وأكثرها توتّرا، أن ورودها غير المناسب هذا يلقى بحد ذاته ظلا شيئيا عليها ويحملنا على الاشتباه لوجود أسلبة محاكاة سـاخرة (خـصوصا حيثما تتوالى هذه المحاكمات الرصينة المطوّلة تحذلقًا بمناسبة عارضة مقصودة)[1].

من الصعب علينا جدا بشكل عام اكتشاف المحاكاة الساخرة، إن لم تكن فجة (أى بالتحديد حين تكون نثرية فنية)، ما لم نعرف خلفيتهـا

---

(١) قارن الشكل الحدى لهذه الطريقة عند ستيرن والذبذبات المختلفة فى درجات المحاكـاة الساخرة عن دجان بول.

الكمية الغريبة، ما لم نعرف سياقها الثانى. وفى الأدب العالمى، على ما نرجح، الكثير من تلك المؤلفات التى لا يساورنا الآن حتى مجرد الشك فى طابعها المحاكاتى الساخر. ففى الأدب العالمى على الأرجح القليل من الكلمات المقولة دون قيد أو شرط والوحيدة الصوت بشكل خالص. لكننا ننظر إلى الأدب العالمى من جزيرة ثقافية كلمية وحيدة النغمة ووحيدة الصوت صغيرة ومحدودة جدا فى المكان وفى الزمان. فهناك كما سنرى فيما بعد أنماط وأنواع من الكلمة الثنائية الصوت التى تفقد ثنائية صوتها بسهولة كبيرة لدى متلقيها، والتى لا تفقد تماما معناها الفنى لدى إعادة تنبيرها تنبيرا أحادى الصوت مباشرا (وهذه تندمج مع كتلة كلمات المؤلف المباشرة).

إن وجود أسلبة محاكاة ساخرة وغيرها من أنواع الكلمة الثنائية الصوت فى الرواية السفسطائية أمر لا شك فيه[1]، إنما يصعب القول ما هو وزنها النوعى فيها. إن تلك الخلفية الكلمية المعنوية للتنوع الكلامى التى كانت هذه الروايات تتردد عليها وترتبط بها حواريا قد اندثرت إلى درجة كبيرة بالنسبة إلينا. ولعل تلك الأسلبة المباشرة والمجردة التى تبدو لنا فى هذه الروايات على هذا القدر الكبير من

---

(١) وهكذا ينوه بولديريف فى المقالة المشار إليها باستخدام أخيل تاتيوس لموضوع حلم التنبؤات التقليدى استخدام محاكاة ساخرة. كما يعتبر أن رواية تبتعد عن النمط التقليدى باتجاه رواية الأخلاق والعادات الهزلية.

الرتابة والتسطح، كانت تبدو لهم على خلفية التنوع الكلامى فى عصرهم أوفر حيوية وتنوعا، لأنها كانت تباشر لعبا ثنائى الصوت مع لحظات هذا التنوع الكلامى وتتجاوب معها حواريا.

بالرواية السفسطائية يبدأ الخط الأسلوبى الأول (كما نسميه اصطلاحا) للرواية الأوروبية. وهذا الخط الأول وجد فى الرواية السفسطائية تعبيرا مكتملاً ومليئًا إلى حد كافٍ حكم، كما قلنا، كل التاريخ اللاحق لهذا الخط، وذلك بخلاف الخط الثانى الذى كان فى طور التشكل فى أجناس متعددة جدا من أجناس الأدب القديم ولما يتمظهر فى نمط روائى متكمل (وليس بوسعنا أن نعد الرواية الأبوليبوسية أو البترونيوسية النمط المكتمل لهذا الخط الثانى). إن خصيصة الخط الأول (السفسطائى) الأساسية هى أحادية اللغة وأحادية الأسلوب (المتماسكتان بدرجة متفاوته من القوة)؛ التنوع الكلامى يبقى هنا خارج الرواية، لكنه يحكمها بوصفه الخلفية المشيعة للحوارية التى ترتبط بها لغة الرواية وعالمها (الرواية) محاجيا وتقريظيا.

وسنلاحظ فى التاريخ اللاحق للرواية الأوروبية نفس هذين الخطين فى تطورها الأسلوبى. فالخط الثانى الذى ينتمى إليه أعظم ممثلى الجنس الروائى (بمختلف فروعه وببعض أعماله المتفرقة) يدرج التنوع الكلامى فى صلب الرواية موزعا به معناه توزيعًا أوركستراليا ومتخليًا فى أحيان كثيرة عن كلمة المؤلف المباشرة والخاصة. أما الخط الأول الذى تأثر أكثر من غيره بالرواية السفسطائية فيدع

(أساسًا) التنوع الكلامى خارج ذاته، أى خارج لغة الرواية. وهذه اللغة مؤسلبة بخصوصية، أى مؤسلبة أسلبة روائية. إلا أنها معدة كما قلنا لإدراكها على خلفية التنوع الكلامى بالذات، الذى تترابط حواريا مع لحظات مختلفة منه. إن الأسلبة المؤمثلة المجردة لمثل هذه الروايات لا تتحدد بالتالى بموضوعها وبعبارة المؤلف المباشرة وحسب (كما فى الكلمة الشعرية الخالصة)، وإنما بالكلمة الغريبة، بالتنوع الكلامى أيضا. وهذه الأسلبة تتضمن التفاتة (استراق نظر) إلى اللغات الغريبة، إلى وجهات نظر وآفاق معنوية – موضوعية أخرى. وهذا هو أحد الفروق الجوهرية جدا التى تميز الأسلبة الروائية عن الشعرية.

ويتفرع الخط الأسلوبى الثانى للرواية بدوره مثله مثل الخط الأول إلى مجموعة من التنوعات الأسلوبية الأصيلة المتفردة. وأخيرا يتصالب هذان الخطان ويتداخلان بأشكال متنوعة، أى أن أسلبة المادة تقترن بتوزيعها (المادة) توزيعا أوركستراليا كلاميًا متنوعاً.

والآن بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية[١].

كان الوعى اللغوى الأدبى (وبشكل أوسع الوعى اللغوى الأيديولوجى) لمبدعى هذه الروايات والمستمعين إليها معقدا: فمن وجهة كان هذا الوعى ممركزا من الناحية الأيديولوجية الاجتماعية لتكونه فى تربة طبقية فئوية صلبة وثابتة، يكاد يكون طائفيا من حيث انغلاقه الاجتماعى واكتفائه بذاته. لكن هذا الوعى لم يكن يملك فى

---

(١) المكتوبة شعرا.

الوقت نفسه لغة واحدة ملتحمة عضويا بالعالم الأيـديولوجى الثقـافى الواحد للأسطورة والموروث والمعتقدات والتقاليد والنظم الأيديولوجية. فكان لا ممركزا بعمق من الناحية اللغوية الثقافية، بل أمميا إلى درجـة كبيرة وكان العنصر المكون لهذا الوعى اللغوى الأدبى قبل أى شـىء آخر هو القطيعة بين اللغة المادة (materiau) من ناحية وبين المـادة والواقع المعاصر من ناحية أخرى. لقد عاش هذا الوعى فى عالم لغات غريبة وثقافات غريبة. ولقد تكوّن الوعى اللغوى الأدبى لمبدعى رواية الفروسية الشعرية والمستمعين إليها فى مجرى عمليـة معالجـة هـذه اللغات والثقافات ومماثلتها وإخضاعها لوحدة الأفق الطبقـى الفئـوى ومثله العليا، وفى مجرى عملية مواجهة ذاته بالتنوع الكلامى للأوساط الشعبية الدنيا المحيط به. كان يتعامل دائما مع كلمـة غريبـة وعـالم غريب: فالأدب اليونانى واللاتينى القديم، والأساطير المسيحية الأولى، والقصص البريتونى السيلتى (لكن ليس القـصص الملحمـى الـشعبى الوطنى الذى بلغ ورواية الفروسية أوج ازدهارهما فى تلـك الفتـرة، وكان ازدهاره (هذا القصص) متوازنا مع ازدهارها إنما مستقلا عنهـا ودون أى تأثير فيها) – هذا كله كان المادة المتباينة نوعًا ولغة (اللغـة اللاتينية واللغات القومية) التى تجسدت فيها وحـدة الـوعى الطبقـى الفئوى لرواية الفروسية مزيلة عن هذه المادة غربتها. النقل (الترجمة) والمعالجة وإعادة التفسير والفهم وتغيير مواقع النبـرة – أى التوجـه المتبادل المتعدد المستويات مع الكلمة الغريبة والقصد الغريب – تلكـم هى عملية تشكل الوعى الأدبى الذى أبدع رواية الفروسية. قد لا تكون كل مراحل عملية التوجيه المتبادل هذه مع الكلمة الغريبة مـن صـنع وعى فردى لهذا أو ذاك من مبدعى روايـة الفروسـية، إلا أن هـذه

العملية جرت فى الوعى اللغوى الأدبى للعصر وحكمت إبداع أفراد معينين. فالمادة واللغة لم تكونا معطيتين فى وحدة مطلقة (كما بالنسبة إلى مبدعى القصص الملحمى) بل كانتا على قطيعة وتفرق، وكان عليهما أن تبحث إحداهما عن الأخرى.

وهذا هو الذى يحدد أصالة أسلوب رواية الفروسية. فلا وجود فى هذه الرواية لذرة من السذاجة اللغوية والكلامية. وهى (إن وجدت فيها عموما) يجب عزوها إلى الوحدة الفئوية الثابتة التى لم تتفكك بعد. وقد استطاعت هذه الوحدة التغلغل فى كل عناصر المادة الغريبة، واستطاعت إعادة تشكيلها وتنبيرها بحيث يبدو لنا عالم هذه الروايات عالمًا واحدًا من الناحية الملحمية. إن رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية تقع فى حقيقة الأمر على تخوم الملحمة والرواية، لكنها تتخطى، مع هذا، هذه التخوم باتجاه الرواية بشكل واضح. فأعمق نماذج هذا الجنس وأكملها كـ "بارتسيفال" و"ولغرام" هى روايات حقيقة بالفعل. فرواية بارتسيفال هذه لا يمكن بأى حال من الأحوال نسبتها إلى الخط الأسلوبى الأول الخالص للرواية. إن هذه الرواية هى أول رواية ألمانية ذات ثنائية صوتية عميقة وجوهرية استطاعت أن تقرن مطلقية مقاصدها بمراعاة دقيقة وحكيمة للمسافات بالنسبة إلى اللغة، وبشيئية هذه اللغة المبعدة قليلاً عن شفتى المؤلف بابتسامة سخرية طفيفة[١] ونسبيتها الرقيقة.

---

(١) بارتسيفال أول رواية إشكالية ورواية صيرورة. هذا النوع، بخلاف الرواية التعليمية التربوية الخالصة (البلاغية) الوحيدة الصوت أساسا (كيروبيديا، "تيليماك، إميل") يتطلب كلمة ثنائية الصوت. والتنوع المتميز على هذا النوع فى الجنس الروائى هو الرواية التربوية الفكاهية ذات الميل القوى إلى المحاكاة الساخرة.

وكان الوضع مماثلاً، من حيث اللغة، بالنسبة إلى الروايات النثرية الأولى. إلا أن عامل الترجمة والتحويل هنا أبرز وأكثر فجاجة. ويمكننا القول رأسًا إن النثر الروائى الأوروبى ولد وتكون خلال عملية ترجمة المؤلفات الغريبة ترجمة حرة متصرفة (مغيِّرة للشكل). النثر الروائى الفرنسى وحده لم يكن لعامل الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة مثل هذه الخطورة فى نشوئه، بل إن العامل الأخطر فى نشوء هذا النثر يعود إلى عملية "تحويل" الشعر الملحمى إلى نثر. أما ولادة النثر الروائى فى ألمانيا فذات دلالة واضحة بشكل خاص: ذلك أن الأرستقراطية الفرنسية المتألمنة أنشات هذا النثر عن طريق ترجمة النثر أو الشعر الفرنسى "وتحوريهما". هكذا بدأ النثر الروائى فى ألمانيا.

كان الوعى اللغوى لمبدعى الرواية النثرية لا ممركزًا ومنسبًا بشكل كامل. كان يطوف بحرية بين اللغات بحثا عن مادته، وكان ينتزع دون عناء أى مادة مهما كانت من أى لغة (فى حدود اللغات التى فى متناوله) ويصلها بلغته وعالمه. "ولغته هذه" التى لم تكن قد استقرت بل كانت فى طور التكون لم تكن تبدى للمترجم – الناقل أى مقاومة. وكانت النتيجة قطيعة تامة بين اللغة والمادة ولا مبالاتهما العميقة الواحدة بالأخرى. ومن هذه الغربة المتبادلة بين اللغة والمادة ولد "الأسلوب" الخاص لهذا النثر.

وفى الحقيقة لا يجوز لنا حتى الكلام عن أسلوب، وإنما عن مجرد شكل العرض. ما يجرى هنا بالضبط هو استبدال الأسلوب بالعرض. إن الأسلوب يتعين بعلاقة الكلمة علاقة جوهرية وخلاّقة بمادتها وبالمتكلم نفسه وبالكلمة الغريبة؛ إنه يسعى إلى دمج المادة باللغة واللغة بالمادة دمجًا عضويًا. إن الأسلوب لا يعرض (لا يقول، لا ينشىء) شيئًا تكوّن وتشكل كلميا خارج هذا العرض ودون مشاركته، لا يعرض شيئا معطى. الأسلوب إما أن ينفذ إلى الموضوع مباشرة وصراحة كما فى الشعر، وإما أن يعكس مقاصده مواربة كما فى النثر الفنى (فحتى الروائى الناثر نفسه لا يعرض الكلام الغريب، بل يبنى صورة فنية لهذا الكلام). وهكذا فرواية الفروسية الشعرية، وإن كانت هى أيضا محكومة بالقطيعة بين المادة واللغة، إلا أنها قامت بتجاوز هذه القطيعة شيئًا فشيئًا وبوصل المادة باللغة فخلقت نوعًا خاصًا من الأسلوب الروائى الحقيقى[1]. أما النثر الروائى الأول فقد ولد وتكوّن بوصفه نثر عرض بالضبط، وقد حدد هذا مصيره لفترة طويلة.

وبطبيعة الحال ليس هذا الواقع المجرد وحده – أى واقع ترجمة النصوص الغريبة ترجمة حرة – وليست الأممية الثقافية لمبدعى هذا النثر وحدها هما اللذان يحددان خصوصية نثر العرض هذا (ذلك أن مبدعى رواية الفروسية الشعرية والمستمعين إليهم كانوا على قدر كاف من الأممية من الناحية الثقافية)، بل إن المحدد الأول هو أن هذا النثر لم يعد يملك آنذاك قاعدة اجتماعية واحدة وصلبة، واكتفاء فئويًا واثقًا وهادئًا.

---

(١) إن عملية ترجمة المادة الغريبة وتمثلها لم تكن تتم هنا فى الوعى الفردى لمبدعى الرواية، فهذه العملية، الطويلة والمتعددة المراحل، كانت تتم فى الوعى اللغوى الأدبى للعصر؛ فالوعى الفردى لم يبدأ هذه العملية ولم ينجزها بل اتصل بها.

وقد لعبت الطباعة، كما هو معروف، دورًا ذا أهمية استثنائية فى تاريخ رواية الفروسية النثرية بتوسيعها فئات المستمعين وبالممازجة بينها اجتماعيا[1] كما ساعدت على أمر جوهرى آخر بالنسبة إلى الجنس الروائى هو تحويل الكلمة إلى مسجّلة الإدراك الصامتة. وقد تعمق انعدام التوجه الاجتماعى للرواية النثرية هذا فأكثر فى مراحل تطورها التالية، وبدأ التشرد الاجتماعى لرواية الفروسية التى نشأت فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر تشردا انتهى إلى تحولها إلى "أدب شعبى" تقرأه الفئات الاجتماعية الدنيا، إلى أن قام الرومنطيقيون فأعادوه إلى عالم الوعى المؤهل أدبيًا.

ولنتوقف قليلاً عند خصوصية هذه الكلمة النثرية الروائية الأولى المقطوعة عن المادة والتى لم تنفذ إليها وحدة الإيديولوجيا الاجتماعية، والمحاطة بالتنوع الكلامى والتنوع اللغوى، والمحرومة من أى سند ومركز فيهما. هذه الكلمة المتشردة التى لم تتجذّر فى شيء كان يجب أن تصبح اصطلاحية على نحو خاص، أى ليس بمعنى تلك الاصطلاحية المعافاة التى للكلمة الشعرية، بل بتلك الاصطلاحية التى هى نتيجة عدم القدرة على استخدام الكلمة استخداما فنيا حتى النهاية وفى كل لحظاتها وإعطائها الشكل النهائى.

---

(١) صدرت فى آخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر طبعات لكل روايات الفروسية الصادرة آنذاك تقريبا.

فسرعان ما يتبين فى الكلمة المقطوعة عن المادة وعن الوحدة الأيديولوجية العضوية والثابتة كثير مما هو زائد، غير ضرورى، مما يتأبى على الإدراك الفنى الحقيقى. وهذا الزائد كله الذى فى الكلمة يجب تحييده أو تنظيمه بحيث لا يعيق، يجب إخراج الكلمة من حالة المادة الخام. والاصطلاحية الخاصة تخدم هذا الغرض: فكل ما لا يمكن كشف معناه يأخذ شكلاً كليشويًا اصطلاحيًا، يكوى ويسوى ويصقل ويجمل إلخ. كل ما هو محروم من إمكانية إدراكه إدراكًا فنيًا حقيقيًا يجب استبداله بمواضعة اصطلاحية وبتزويقية اصطلاحية.

فماذا تفعل الكلمة المقطوعة عن المادة، وعن الوحدة الأيديولوجية، بصورتها الصوتية وبالغنى الذى لا ينفد لأشكالها وفروقها وظلالها وبنيتها النحوية والنبروية المختلفة، وبتعددية معانيها الشيئية والاجتماعية التى لا تنفد أيضا؟ هذا كله لا تحتاجه كلمة العرض، لأن هذا كله لا يمكن أن يلتحم عضويا بالمادة ولا يمكن أن يخترق بالمقاصد. ولهذا السبب يخضع هذا كله إلى تنسيق خارجى اصطلاحى: الصورة الصوتية تسعى إلى الرخامة الفارغة، والبنية النحوية والنبروية إلى السهولة والذلاقة الفارغة أو إلى التعقيد والتنميق الفارغ هو الآخر، إلى التزيينية الخارجية، والتعددية الدلالية إلى أحادية دلالية فارغة. قد يكثر نثر العرض بطبيعة الحال من تجميل نفسه بمجازات شعرية، لكنها تكون هنا غير ذات قيمة شعرية حقيقية.

وهكذا يبدو نثر العرض هنا كأنه يقونن ويكرس القطيعة التامة بين اللغة والمادة ويجد لها شكل تجاوز أسلوبى وهو شكل اصطلاحى ووهمى. ويصبح الآن بإمكانه (أى هذا النثر) أن يتناول أى مادة من أى مصدر. فاللغة بالنسبة إليه عنصر محايد، لكنه لطيف ومزوق مع هذا، يمكنه من التركيز على جاذبية المادة ذاتها، على أهميتها الخارجية، على توترها، على قدرتها على إثارة العاطفة.

فى هذا الاتجاه استمر تطور نثر العرض فى رواية الفروسية حتى بلغ ذروته فى "أماديس"[١] ثم الرواية الرعوية. إلا أن نثر العرض هذا اغتنى خلال تطوره بلحظات جوهرية جديدة مكنته من الاقتراب من الأسلوب الروائى الحقيقى ومن تحديد الخط الأسلوبى الأساسى الأول لتطور الرواية الأوروبية. ومع هذا فالتوحيد العضوى التام للغة والمادة واختراق إحداهما للأخرى على أرضية الرواية لن يتم هنا، بل فى الخط الثانى، فى الأسلوب الذى يعكس مقاصده مواربة ويوزعها توزيعا أوركستراليا، أى فى الطريق الذى أصبح الطريق الأساسى والأكثر خصبًا فى تاريخ الرواية الأوروبية.

كما نشأت خلال عملية تطور نثر العرض الروائى مقولة تقويمية خاصة هى "أدبية اللغة" أو إذا أردنا عبارة أقرب إلى روح معناها الأول هى "نبل اللغة". وهذه ليست مقولة أسلوبية بالمعنى الدقيق للكلمة، فهى لا تستوجب أى متطلبات جنسية جوهرية فنية معينة. لكنها

---

(١) أصبحت "أماديس"، وقد انفصلت عن تربتها الأسبانية، رواية عالمية تماما.

ليست، فى الوقت نفسه، مجرد مقولة لغوية لتمييز اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية اجتماعية محددة. إن مقولة أدبية أو نبل اللغة تقع على تخوم المتطلبات الأسلوبية والتقويم الأسلوبى من جهة والتقرير اللسانى والقياس اللسانى من جهة أخرى (أى تقرير انتماء شكل ما إلى لهجة معينة ومدى صحة هذا الشكل لغويًا).

ومن مقومات هذه المقولة الشعبية وسهولة التناول والإدراك أى التكيف مع الخلفية الزكانية، كيما يستطيع ما يقال الاستقرار على هذه الخلفية دون أن يشيع الحوارية فيها ودون أن يثير فيها أصواتا حوارية حادة مختلفة؛ إنها ملاسة الأسلوب وتمليسه.

وكانت مقولة "اللغة الأدبية" العامة هذه، الخارجة عن أى جنس (التى لا تخص جنسًا معينًا) فيما بدا، تمتلىء فى اللغات القومية المختلفة والعصور المختلفة بمضمون مشخص مختلف، وتأخذ فى تاريخ الأدب كما فى تاريخ اللغة الأدبية قيمة مختلفة. إلا أن منطقة فعل هذه المقولة كانت دائمًا اللغة المحكية للفئة المثقفة أدبيًا (وفى حالتنا هذه كل المنتمين إلى "فئة النبلاء") واللغة المكتوبة لأجناسها الحياتية ونصف الأدبية (الرسائل، المذكرات إلخ)، ولغة الأجناس الأيديولوجية الاجتماعية (الخطب على اختلافها، المحاكمات الفكرية، الوصف، المقالات إلخ)، وأخيرًا الأجناس النثرية الفنية ولا سيما الرواية. وبعبارة أخرى طمحت هذه المقولة إلى ضبط ذلك المجال من مجالات اللغة الأدبية والحياتية (بمعنى اللهجوية) الذى عجزت الأجناس المضبوطة القائمة فعلا بمتطلباتها المحددة والمتباينة عن لفتها عن

ضبطه. ليس لمقولة "الأدبية العامة" ما تفعله فى مجال الشعر الغنائى والملحمى أو مجال المأساة بطبيعة الحال. إنها تسعى فقط إلى ضبط التنوع الكلامى الكتابى المحكى الذى يلتف تياره حول كل الأجناس الشعرية المضبوطة والثابتة التى لا يمكن تطبيق مقتضياتها وأصولها على اللغة المحكية ولا على لغة الكتابة الحياتية[١]. إنها ترمى فقط إلى تنظيم هذا التنوع الكلامى وإلى تكريس نوع من الأسلوب اللغوى له.

ونكرر القول إن المضمون المشخص لمقولة الأدبية الخارجة عن الجنس يمكنه أن يكون للغة بما هى كذلك مختلفاً اختلافاً عميقاً، وأن يكون على درجات متفاوتة من التعيين والتشخيصية، كما يمكنه أن يستند إلى مقاصد إيديولوجية ثقافية مختلفة، وأن يعلل سبب وجوده بقيم واهتمامات مختلفة: الحفاظ على الانغلاق الاجتماعى لجماعة ذات امتيازات ("لغة مجتمع للنبلاء") الحفاظ على المصالح القومية المحلية، وعلى سبيل المثال ترسيخ سيادة اللهجة التوسكانية فى اللغة الأدبية الإيطالية، حماية مصالح المركزية السياسية الثقافية كما فى فرنسا فى القرن السابع عشر مثلاً. ثم إنه من الممكن أن يكون لهذه المقولة محققون مشخصون مختلفون: فقد تباشر هذا الدورَ القواعدُ الصرفية والنحوية الأكاديمية، والمدرسة والصالونات والاتجاهات الأدبية، وبعض الأجناس الأدبية. وقد تسعى هذه المقولة بعد ذلك إلى حدّها

(١) إن منطقة فعل مقولة "اللغة الأدبية" قد تتقلص فى بعض العصور وذلك عندما ينشىء جنس نصف أدبى أو آخر قاعدة (سنة) ثابتة ومتمايزة (جنس المراسلات على سبيل المثال).

اللغوى الأقصى أى إلى الصحة (السلامة) اللغوية. وفى هذه النقطة نراها تبلغ أقصى حد من الشمولية، لكنها تكاد تفقد بالمقابل أى صبغة أو تحديد إيديولوجى (وفى هذه الحالة تحتج بأن "هذا هو روح اللغة" وبأن "هذا – بالفرنسية")، لكنها تستطيع، على العكس، السعى إلى حدّها الأسلوبى الأقصى: وفى هذه الحالة يتشخص مضمونها حتى من الناحية الأيديولوجية ويكتسب تحديدًا موضوعيًا معنويًا وتعبيريًا معينًا، وتأخذ متطلباتها تصف المتكلم أو الكاتب بشكل واضح محدد (وفى هذه الحالة تحتج "بأنه هكذا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب كل إنسان كريم أو كل إنسان رقيق وحساس ومرهف إلخ). وفى الحالة الأخيرة هذه لا يمكن لهذه "الأدبية" الضابطة للأجناس الحياتية والمعيشية (الحديث، الرسائل، المذكرات) إلا أن تؤثر تأثيرًا قد يكون عميقًا جدًا أحيانًا فى التفكير الحياتى وحتى فى أسلوب الحياة ذاته فتخلق ما يسمى "أناس الأدب" و"التصرفات الأدبية". وأخيرًا يمكن للفاعلية والجوهرية التاريخية لهذه المقولة أن تكون متفاوتة جدا فى تاريخ الأدب وفى تاريخ اللغة الأدبية: يمكن أن تكون عظيمة جدًا كما فى فرنسا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما يمكنها أن تكون ضئيلة؛ وهكذا ففى عصور معينة يجتاح التنوع الكلامى (وحتى اللهجوى) أرفع الأجناس الشعرية. وهذا كله، أى درجات الفاعلية التاريخية وطابعها، يتوقف بطبيعة الحال على مضمون هذه المقولة، على ثبات المرجع الثقافى والسياسى الذى تستند إليه.

إننا لا نتعرض هنا لمقولة "الأدبية العامة للغة" البالغة الأهمية هذه إلا بشكل عارض. فما يهمنا هنا ليس أهميتها فى الأدب عامة ولا فى تاريخ اللغة الأدبية، بل أهميتها فى تاريخ الأسلوب الروائى فقط. وهذه الأهمية هائلة هنا. فهى مباشرة فى روايات الخط الأسلوبى الأول وغير مباشرة فى روايات الخط الثانى.

إن روايات الخط الأسلوبى الأول تطمح إلى تنظيم التنوع الكلامى للغة المحكية وللأجناس الحياتية ونصف الأدبية وضبطه أسلوبيًا. وهذا ما يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتنوع الكلامى. أما روايات الخط الأسلوبى الثانى فتحول هذه اللغة الأدبية والحياتية المنظمة والمنبّلة إلى مادة جوهرية لتوزيعها توزيعا أوركستراليا، وأناس هذه اللغة أى الأناس الأدبيين بتفكيرهم الأدبى وتصرفاتهم الأدبية إلى أبطالها الجوهريين.

ويستحيل فهم الماهية الأسلوبية للخط الأول للرواية دون الأخذ بالاعتبار هذا العامل البالغ الأهمية ألا وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات باللغة المحكية وبالأجناس الحياتية والمعيشية اليومية. إن الكلمة فى الرواية تبنى فى تفاعل مستمر مع كلمة الحياة. ورواية الفروسية النثرية تضع نفسها فى مواجهة التنوع الكلامى "الوضيع"، العامى فى كل مجالات الحياة وتطرح بالمقابل كلمتها المؤمثلة الخاصة، كلمتها "المنبلة". الكلمة العامية، غير الأدبية مشبعة بمقاصد وضيعة وتعبيرية فجة، وموجهة توجيها عمليا، محاطة بتداعيات معيشية مبتذلة وتفوح منها روائح سياقات خاصة. أما رواية الفروسية

فتقابلها بكلمتها المرتبطة بتداعيات رفيعة ونبيلة فقط، والمفعمة بترجيعات السياقات الرفيعة (التاريخية، الأدبية، العلمية). وبخلاف الكلمة الشعرية يمكن لمثل هذه الكلمة المنبلة أن تنوب فى هذه الحالة مناب الكلمة العامية فى الأحاديث والرسائل والأجناس المعيشية الأخرى كما ينوب التلميح مناب العبارة الفظة، لأنها ترمى إلى التوجه فى نفس الدائرة التى تتوجه فيها الكلمة الحياتية.

وهكذا تصبح رواية الفروسية الحامل لمقولة "الأدبية الخارجة عن الجنس" للغة. فهى تتنطح لإعطاء اللغة الحياتية معاييرها وإلى تعليمنا حسن الأسلوب والتأدب: كيف ندير حديثًا فى مجتمع، وكيف نكتب رسالة إلخ. وكان تأثير "أماديس" ذا قوة استثنائية فى هذا المجال. فقد وُضعت كتب مثل "كنوز أماديس" و"كتب المجاملات" جمعت فيها نماذج من الأحاديث والرسائل والخطب وما إلى ذلك، وكلها مستمدة من الرواية المذكورة. وقد أصابت هذه الكتب انتشارًا هائلاً وأثرت تأثيرًا ضخمًا على امتداد القرن السابع عشر كله. إن رواية الفروسية توفر الكلمة المناسبة لكل المواقف والمناسبات المحتملة فى الحياة، وهى فى هذا كله تطرح نفسها نقيضًا للكلمة العامية بمقارباتها الفجة.

ويقدم لنا سرفنتس تصويرًا فنيًا عبقريًا للقاء الكلمة التى تبعث فيها رواية الفروسية النبل بالكلمة العامية فى كل المواقف الجوهرية بالنسبة إلى الرواية كما بالنسبة إلى الحياة. فالتوجه المحاجى الداخلى للكلمة المنبلة بالنسبة للتنوع الكلامى يتبدى فى "دون كيخوت" فى حوارات روائية مع سانتشو وغيره من ممثلى واقع الحياة فى تنوع أنماط كلامه وفجاجته كما يتبدى فى حركة موضوع الرواية. إن

الحوارية الداخلية المحتملة الكامنة فى الكلمة المنبلة تُفعَّل هنا وتتمظهر خارجيا فى الحوارات وفى حركة موضوع الرواية، لكنها كأى حوارية حقيقية لا تستنفد ذاتها فيها نهائيا ولا تكتمل نهائيًا.

مثل هذه العلاقة بالتنوع الكلامى الخارج عن الأدب ليست واردة إطلاقًا بالنسبة إلى الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق بطبيعة الحال. فالكلمة الشعرية بما هى كذلك غير معقولة وغير ممكنة فى المواقف الحياتية وفى الأجناس المعيشية، فهى لا تستطيع أن تطرح نفسها مباشرة نقيضًا للتنوع الكلامى إذ ليس بينهما أرضية متقاربة مشتركة. قد تستطيع هذه الكلمة التأثير فى الأجناس المعيشية وحتى فى اللغة المحكية إنما تأثيرها هذا لن يكون إلا تأثيرًا غير مباشر.

ولكى تحقق رواية الفروسية النثرية مهمتها فى تنظيم اللغة الحياتية أسلوبيا كان عليها بطبيعة الحال أن تستوعب فى بنائها كل تنوع الأجناس المعيشية والأيديولوجية الخارجة عن نطاق الأدب. فكانت هذه الرواية كالرواية السفسطائية موسوعة شبه كاملة لأجناس عصرها. فمن حيث البنية كانت كل الأجناس الدخيلة على درجة معينة من الاكتمال والاستقلال الذاتى، ولهذا كان بالإمكان نزعها بسهولة من سياق الرواية وإيرادها مستقلة كنماذج. وكان أسلوب الرواية يتغير بطبيعة الحال إلى حد ما تبعا لطابع الجنس الدخيل (مع بقائه ملبيًا للحد الأدنى من متطلبات الجنس الروائى)، لكن كان يظل رتيبا فى كل ما هو جوهرى؛ فلا مجال هنا للكلام عن لغات الأجناس بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ لم تكن تمتد عبر الأجناس الدخيلة على تنوعها إلا لغة واحدة منبَّلة رتيبة.

إن وحدة هذه اللغة المنبَّلة أو على الأدق رتابتها ليست مكتفية بذاتها: إنها محاجية ومجردة. فهى تقوم فى أساسها على وضعة (pose) نبيلة أمينة مع نفسها فى كل شىء بالنسبة إلى الواقع الوضيع. لكن وحدة هذه الوضعة النبيلة وأمانتها مع نفسها تنهضان على حساب التجريد المحاجى، ولهذا فهما ساكنتان، جامدتان وميتتان. ففى ظل انعدام التوجه الاجتماعى والأرضية الأيديولوجية لهذه الروايات لا يمكن لوحدتها (هذه الروايات) وتماسكها إلا أن يكونا كذلك. إن الأفق المادى والتعبيرى لهذه الكلمة الروائية ليس أفق الإنسان الحى المتحرك المتغير والمنطلق فى لا نهاية الواقع، بل كأنه أفق مقيد لإنسان يسعى إلى الاحتفاظ بالوضعة الجامدة نفسها، وإن تحرك فلا يتحرك كى يرى، بل على العكس كى يدير ظهره، كى يتشاغل، كى لا يلاحظ. إنه ليس أفقًا زاخرا بأشياء حقيقة، بل بترجيعات كلمية من أشياء وصور أدبية موضوعة على نحو محاجى فى مواجهة التنوع الكلامى الفج للعالم الواقعى ومفرغة بعناية (ولكن على نحو مقصود محاجيا ولهذا فهو محسوس) من أى تداعيات معيشية فجة محتملة.

ويستخدم ممثلو الخط الأسلوبى الثانى فى الرواية (رابليه، فيشرت، سرفنتس وغيرهم) طريقة التجريد هذه استخدامًا محاكاتيا ساخرًا إذ يوردون فى مجال التشابيه ويطورون جملة تداعيات فجة مقصودة تهبط بالمشبه إلى خضم اليومى الوضيع اللاشاعرى، وبهذا

يدمرون المستوى الأدبى الرفيع الذى تم بلوغه عن طريق التجريد المحاجى. فالتنوع الكلامى هنا يثأر بإزاحته إزاحة مجردة (كما فى كلام سانتشوبنسا)[١].

إن اللغة المنبّلة لرواية الفروسية بتجريديتها المحاجية تصبح بالنسبة للخط الأسلوبى الثانى مجرد واحد من المشاركين فى الحوار بين اللغات، تصبح صورة نثرية للغة، صورة كانت الأعمق والأكمل عند سرفنتس، صورة قادرة على إبداء مقاومة حوارية داخلية لمقاصد المؤلف الجديدة، صورة ذات ثنائية صوتية إنفعالية.

ومع بداية القرن السابع عشر أخذ الخط الأسلوبى الروائى الأول يتغير قليلا، إذ أخذت القوى التاريخية الفعلية تستخدم أمثلة الأسلوب الروائى المجردة ومحاجيته المجردة لتحقيق مهام محاجية وتقريظية أكثر تشخيصية. وأخذ التوجه الاجتماعى والسياسى الواضح لرواية الباروكو يحل محل انعدام التوجه الاجتماعى لرومنطيقية الفروسية المجردة.

---

(١) يتصف الأدب الألمانى بميل خاص إلى هذه الطريقة فى الهبوط بالكلمات الرفيعة عن طريق إيراد جملة من التشابية والتداعيات الوضيعة والتوسع فيها. وقد حكمت هذه الطريقة التى أدخلها وولغرام فون إيشينبخ إلى الأدب الألمانى فى القرن الخامس عشر أسلوب الوعاظ الشعبيين فى القرن الخامس عشر مثل هيلرفون كييزسبرغ، كما نراها عند فيشارت فى القرن السادس عشر، وفى عظات إبرهام أسانتا كلار فى القرن السابع عشر، وفى روايات هيبل وجان بول فى القرنين الثانى عشر والتاسع عشر.

وكانت الرواية الرعوية قد أحست إحساسا مختلفًا جوهريا بمادتها ووجهت أسلبتها وجهة أخرى. والمسألة هنا ليست مجرد تعامل إبداعى أكثر حرية مع المادة[١]، بل فى تغير وظائفها ذاتها. ويمكننا القول على نحو تقريبى ما يلى: لم يعودوا يهربون من واقعهم المعاصر إلى المادة الغريبة، بل صاروا يلبسونها هذا الواقع ويصورون أنفسهم فيها. فقد أخذت العلاقة الرومنطيقية بالمادة تخلى مكانها لعلاقة أخرى تمامًا هى العلاقة الباروكوية. فقد وجدت صيغة جديدة للعلاقة بالمادة وطريقة جديدة لاستخدامها الفنى سنحددها وبشكل تقريبى مرة أخرى على أنها إلباس الواقع المحيط مادة غريبة، على أنها نوع خاص من الحفلة التنكرية الباعثة للبطولة (hèroisant)[٢]. إن الإحساس الذاتى بالعصر يصبح قويًا ورفيعًا ويأخذ فى استخدام مادة غريبة متنوعة للتعبير عن ذاته ولتصوير ذاته. هذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الطريقة الجديدة فى استخدامها كانا فى بداياتهما فى الرواية الرعوية:

---

(١) وترتبط بهذا الأمر الإنجازات التأليفية الجوهرية التى للرواية الرعوية بالمقارنة مع رواية الفروسية: المزيد من تركيز الفعل، المزيد من اكتمال الكل، تطور المنظر الطبيعى المؤسلب. وتنبغى الإشارة أيضًا إلى إدخال الأساطير (الكلاسيكية) وإلى إدخال الشعر فى النثر.

(٢) مما له دلالته انتشار "حوار الموتى" وهو شكل يمكن من التحدث فى المواضيع التى تهم صاحبها (مواضيع العصر والساعة) مع الحكماء والعلماء والأبطال من مختلف البلدان ومن مختلف العصور.

فقد كان مجال فعلهما ضيقًا أكثر من اللازم ولم تكن قوى العصر التاريخية قد تركزت بعد. ولهذا غلبت لحظة التعبير الغنائى الحميم عن الذات فى هذه الروايات الصغيرة[١].

ولم تتطور هذه الطريقة الجديدة فى استخدام المادة وتتوسع وتتحقق تمامًا إلا فى رواية الباروكو البطولية التاريخية. فقد أخذ العصر يندفع بنهم للبحث عن مادة بطولية متوترة فى كل الأزمان والبلدان والثقافات؛ وأخذ الإحساس العنيف بالذات يشعر بأنه قادر على أن يتجسد تجسدًا عضويًا فى أى مادة متوترة توترًا بطوليًا من أى عالم إيديولوجى ثقافى أتت. كانت أى غرابة أمرًا مرغوبًا فيه. وكانت المادة الشرقية لا تقل انتشارًا وذيوعًا عن مثيلتها اليونانية اللاتينية والوسيطة. أن تجد ذاتك وتحققها فى مادة غريبة وتضفى على ذاتك وصراعك صفة البطولة بواسطة مادة غريبة – ذلكم كان باثوس رواية الباروكو. كان الإحساس الباروكوى بالعالم باستقطابيته المتناقضة وبالتوتر المفرط لوحدته المتناقضة يلغى، إذ ينفذ إلى المادة التاريخية، أى سمة من سمات الاستقلال الذاتى الداخلى للعالم الثقافى الغريب الذى أوجد هذه المادة وأى مقاومة داخلية لهذا العالم ويحولها إلى غلاف خارجى مؤسلب لمضمونه هو[٢].

---

(١) روايات الحجرة كما وردت فى الأصل عند بختين (المترجم).

(٢) إعادة إلباس (بالمعنى الحرفى) لمعاصرين مشخصين فى "استربى".

إن القيمة التاريخية لرواية الباروكو ذات أهمية استثنائية، إذ إن كل أنواع الرواية الجديدة تقريبًا ترجع بنشوئها إلى لحظات مختلفة من رواية الباروكو. فقد استطاعت هذه، لكونها وريثة كل التطور السابق للرواية ولاستخدامها الواسع لكل هذا الإرث (الرواية السفسطائية، أماديس، الرواية الرعوية)، أن توحد فى ذاتها كل اللحظات التى أضحت فى مجرى التطور اللاحق تظهر متفرقة بوصفها أنواعًا مستقلة بذاتها: اللحظة الإشكالية، لحظة المغامرة، اللحظة التاريخية، اللحظة السيكولوجية، اللحظة الاجتماعية. وأضحت الرواية الباروكوية بالنسبة إلى العهود التالية موسوعة مواد (موضوعات روائية، موضوعات أحداث ومواقف). فمعظم موضوعات الرواية الجديدة التى نعثر لدى دراستها دراسة مقارنة على منشأ قديم أو شرقى لها إنما وفدت إليها بواسطة رواية الباروكو؛ وكل البحوث فى علم الأنساب تقريبًا تؤدى بنا إلى هذه الراوية ومنها إلى مصادرها الوسيطة والقديمة (ومن ثم إلى الشرق).

أطلق على رواية الباروكو بحق اسم "رواية الاختبار"، وهى فى هذا تكمل الرواية السفسطائية التى كانت هى أيضًا رواية اختبار (اختبار إخلاص وعفة العاشقين المفترقين). إلا أن هذا الاختبار لبطولة البطل وإخلاصه ونصاعته المتكاملة الجوانب يوحد هنا، فى رواية الباروكو، مادة الرواية الهائلة والبالغة التنوع توحيدًا أكثر عضوية. فكل شىء هنا محك، وسيلة اختبار لكل جوانب وخصال البطل التى يقتضيها المثل الأعلى الباروكوى للبطولة. إن فكرة الاختبار هى التى تنظم المادة تنظيمًا عميقًا وراسخًا.

ولابد لنا من الوقوف وقفة خاصة عند الاختبار وغيرها من الأفكار المنظمة للجنس الروائى.

لعل فكرة اختبار البطل وكلمته هى الفكرة الأساسية الأولى المنظمة للرواية والمشكلة لاختلافها الجذرى عن الملحمة: ذلك أن البطل الملحمى يقف منذ البداية خارج دائرة أى اختبار. إن مناخ الشك فى بطولة البطل فى العالم الملحمى أمر غير وارد.

إن فكرة الاختبار تمكن من تنظيم المادة الروائية المتنوعة تنظيمًا عميقًا وجوهريًا حول البطل. لكن مضمون فكرة الاختبار نفسه يمكن أن يتغير جوهريًا فى العهود المختلفة ولدى المجموعات الاجتماعية المختلفة. ففى الرواية السفسطائية كانت هذه الفكرة التى نشأت على أرض الذمامة (Casuistique) البلاغية للسفسطائية الثانية ذات طابع شكلى وخارجى فج (إذا كانت تخلو تمامًا من اللحظة السيكولوجية والأخلاقية) وكانت هذه الفكرة مختلفة فى الأساطير المسيحية المبكرة وفى سير القديسين والاعترافات ذات طابع السيرة الذاتية إذا كانت تقترن هنا عادة بفكرة الأزمة والاهتداء وهى الأشكال الجنينية لرواية الاختبار فى شكلها المغامراتى الاعترافاتى. إن فكرة الشهادة المسيحية (الاختبار بالعذاب والموت) من جهة وفكرة التجربة (الاختبار بالإغواء) من جهة أخرى تعطيان فكرة الاختبار المنظمة للمادة فى الأدب المسيحى المبكر الضخم ثم فى أدب سير القديسين فى

القرون الوسطى مضمونًا نوعيًا خاصًا[1]. وهناك نوع آخر من فكـــرة الاختبار هذه تنظم مادة رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية، وهو نوع يجمع فى آن بين خصائص الاختبار فى الروايـــة اليونانيـــة (اختبـــار الإخلاص فى الحب واختبار الشجاعة) وخصائص الأسطورة المسيحية (الاختبار بالألم وبالإغراء). وهذه الفكرة ذاتها تنظم. وقد فقـــدت مـــن قوتها وسعتها، رواية الفروسية النثرية، لكنها تنظمها بوهن وخارجيًـــا دون أن تنفذ إلى عمق المادة. وأخيرًا تحكم هذه الفكرة بقـــوة تأليفيـــة استثنائية توحيد المادة الضخمة والبالغة التنوع فى رواية الباروكو.

وظلت فكرة الاختبار تحتفظ بأهميتها التنظيمية الرئيـــسية فـــى التطور اللاحق للرواية وتمتلىء تبعًا للعـــصر بمـــضمون أيـــديولوجى مختلف، إلا أن روابطها بالتقليد ظلت قائمة وإن كانت بعض خطـــوط هذا التقليد (القديم، سير القديسين، الباروكوى) تغلـــب تـــارة وبعـــضها الآخر تارة أخرى. وهناك نوع خاص من فكرة الاختبار حظى بانتشار مفرط فى رواية القرن التاسع عشر هـــو اختبـــار البطـــل لرســـالته، لعبقريته، لنخبويته. وإلى هذا النوع يرجع فـــى المقـــام الأول النـــوع الرومنطيقى من النخبوية واختبارها بالحياة. ويمثـــل بالحيـــاة. ويمثـــل محدثو النعمة (Parvenus) النابولونيون فى الرواية الفرنسية (أبطـــال ستيندال، أبطال بلزاك) نوعًا خاصًا مـــن النخبويـــة. وتتحـــول فكـــرة النخبوية عند زولا إلى فكرة الصلاحية الحياتية والعافيـــة البيولوجيـــة

---

(١) وهكذا تنظم الاختبار بتماسك ورصانة نادرتين "سيرة ألكسى" الشعرية الفرنسية القديمـــة المعروفة. قارن ذلك على سبيل المثال بسيرة فيودوسى بيتشيرسكى عندنا.

وقدرة الإنسان على التكيف. فالمادة منظمة فى رواياته بوصفها اختبارًا لكفاءة البطل البيولوجية (ذات النتيجة السلبية). وهناك نوع آخر هو اختبار العبقرية (وهذا كثيرًا ما يقترن باختبار مواز له هو مدى صلاحية الفنان حياتيًا). وقد كانت الأشكال المختلفة الأخرى لفكرة الاختبار فى القرن التاسع عشر كفكرة اختبار الشخصية القوية التى تضع نفسها لأسباب أو أخرى خاصة بها فى مواجهة المجموع مع ادعائها الاكتفاء بذاتها والانكفاء على نفسها فى وحدة متكبرة، أو التطلع لدور القائد أو اختبار المصلح الأخلاقى أو الداعية اللا أخلاقى أو اختبار نصير النيتشوية أو اختبار المرأة المتحررة إلخ – هذه الأشكال كلها هى أفكار تنظيمية للرواية الأوروبية فى القرن التاسع عشر ومطلع العشرين حظيت بانتشار واسع جدًا[1]. وتعتبر رواية اختبار المثقف الروسية، اختبار صلاحيته وقيمته الاجتماعية (موضوع "الإنسان الزائد") التى تنقسم بدورها إلى مجموعة أنواع (من بوشكين حتى اختبار المثقف فى الثورة) نوعًا خاصًا من رواية الاختبار.

ولفكرة الاختبار قيمة هائلة حتى فى رواية المغامرات الخالصة. ويتجلى خصب هذه الفكرة خارجيًا فى أنها تمكن من القرن قرنًا عضويًا فى الرواية بين عنصر المغامرة العنيف والمتنوع والإشكالية العميقة والسيكولوجيا المعقدة. فكل شىء هنا يتوقف على عمق مضمون فكرة الاختبار المنظمة للرواية الأيديولوجى وملاءمته

---

(١) إن قيمة مثل هذه الاختبارات التى يتعرض لها ممثلو كل الأفكار والاتجاهات الرائجة عظيمة جدًا فى الإنتاج الروائى الغزير للروائيين الثانويين.

التاريخية الاجتماعية وتقديمته. وتبعًا لهذه الصفات يمكن للرواية أن تبلغ بإمكاناتها الجنسية كلها الحد الأقصى من الامتلاء والسعة والعمق. إن رواية المغامرات الخالصة كثيرًا ما تقلص إمكانات الجنس الروائى حتى حدودها الدنيا. لكن الحدث المجرد وحده والمغامرة المجردة وحدها لا يمكنهما أن يكونا بذاتهما القوة المنظمة للرواية أبدًا. بالعكس إننا سنكتشف دائمًا فى أى موضوع حدث وفى أى مغامرة آثار فكرة نظمتها من قبل، وأوجدت جسدًا لهذ الموضوع وأحيته كما تفعل النفس، لكنها فقدت الآن قوتها الأيديولوجية ولم تعد تخفق فيه إلا قليلاً. أن موضوع المغامرة تنتظمه فى أغلب الأحيان فكرة اختبار البطل وهى على وشك الهمود. لكن هذا ليس دائمًا.

إن لرواية المغامرات الجديدة مصدرين مختلفين جوهريًا. أحدهما يعود إلى رواية الاختبار الباروكوية الرفيعة (وهو النوع السائد من أنواع رواية المغامرات)، وثانيهما يعود إلى "جيل بلاس" ومنه إلى "لاساريليو" إى أنه مرتبط "برواية النصب". هذان النوعان نجدهما حتى فى الأدب القديم ممثلين بالرواية السفسطائية من جهة وببترونيوس من جهة أخرى. النوع الأول الأساسى من راوية المغامرات ينظمه، كما ينظم رواية الباروكو أيضًا، شكل أو آخر من فكرة الاختبار الهامدة أيديولوجيا والمحتفظة بالقشرة الخارجية فقط. ومع هذا فرواية هذا النوع أعقد وأغنى ولا تقطع صلتها نهائيًا بقدر أو آخر من الإشكالية والسيكولوجية: فنحن نشعر فيه دائمًا بدم رواية الباروكو وأماديس

ورواية الفروسية ومن ثم الملحمة والأسطورة المسيحية والرواية اليونانية[1]. تلكم هى رواية المغامرات الإنكليزية والأميركية (ديفو، لويش، رد كليف، أو ولبول، كوبر، لندن وغيرهم)، وتلكم هى الأنواع الرئيسية لرواية المغامرات والبولفار الفرنسية، وكثيرًا ما نلاحظ مزجا لكلا النوعين، لكن النوع الأول (رواية الاختبار) يكون دائمًا فى هذه الحالات البداية المنظمة للكل بوصفه النوع الأقوى، المسيطر، ذلك أن الخميرة الباروكوية لرواية المغامرات قوية جدًا: وباستطاعتنا أن نقع حتى فى بناء رواية البولفار فى أردأ أنواعها على لحظات تعود بنا من خلال رواية الباروكو وأماديس إلى أشكال السيرة والسيرة الذاتية المسيحيتين المبكرتين وإلى أشكال أسطورة العالم الرومانى الهيلينى: فرواية كرواية بونسون دى تيرايل السيئة السمعة "روكامبول" تزخر بترجيعات قديمة جدًا، ونلمس فى أساس بنائها أشكال رواية الاختبار الهيلينية الرومانية المقرونة بالأزمة والارتداد (أبوليس والأساطير المسيحية المبكرة على ارتداد (اهتداء، الخاطىء). ونقع فيها على لحظات ترجعنا من خلال رواية الباروكو إلى أماديس، ومن ثم إلى رواية الفروسية الشعرية. كما نجد فى بنائها فى الوقت نفسه لحظات من النوع الثانى (لاساريليو وجيل بلاس). لكن روح الباروكو هى المسيطرة فيها بطبيعة الحال.

---

(١) إلا أن هذه السمة نادرًا ما تكون مزية له، إذ أن المادة الإشكالية والسيكولوجية تستبدل فى معظم الأحيان؛ أما النوع الثانى فأوضح وأنقى.

والآن بضع كلمات فى دوستويفسكى. إن رواياته روايات اختبار واضحة غاية الوضوح. وسنتوقف قليلاً عند التقاليد التاريخية التى تركت أثرها فى هذه الروايات دون أن نتطرق إلى جوهر مضمون فكرة الاختبار الأصلية القائمة فى أساس بنائها. فقد كان دوستويفسكى مرتبطًا برواية الباروكو بخطوط أربعة: من خلال "روايةالإثارة"(١) الإنكليزية (لويس، ردكليف، أوولبول وغيرهم) ومن خلال رواية الأحياء القذرة ذات الصفة المغامراتية الاجتماعية (إ.سيو)، ومن خلال رواية الاختبار البلزاكية، وأخيرًا من خلال الرومنطيقية الألمانية (وعلى الأخص من خلال هوفمان). لكن دوستويفسكى كان مرتبطا إلى ذلك ارتباطًا مباشرًا بأدب سير القديسين وبالأسطورة المسيحية فى أرضيتها الأرثوذكسية وبفكرتهما الخاصة عن الاختبار. وهذا كله حدد الربط العضوى بين المغامرة والاعتراف والإشكالية وسير القديسين والأزمات والارتداد فى رواياته، أى تلك العقدة من اللحظات التى ميزت رواية الاختبار الرومانية الهيلينية (بقدر ما نستطيع الحكم على ذلك من خلال أبوليوس من المعلومات التى وصلتنا عن بعض السير الذاتية، ومن الأساطير المسيحية المبكرة عن حياة القديسين).

ولدراسة رواية الباروكو التى استوعبت المادة الهائلة للتطور السابق لهذا الجنس أهمية استثنائية لفهم أنواع العصر الحديث الروائية. فكل هذه الخطوط تؤدى بالضرورة إليها، ومنها إلى القرون الوسطى والعالم الرومانى الهيلينى وإلى الشرق.

---

(١) العبارة إ.ف.ديبليوس.

وفى القرن الثامن عشر طرح فيلند وفيتسيل وبلانكينبورغ من بعدهم غوته والرومنطيقيون فكرة جديدة هى "رواية الصيرورة" وعلى الأخص "رواية التربية" مقابل رواية الاختبار.

إن فكرة الاختبار تفتقر إلى مقاربة الصيرورة الإنسانية. إنها تعرف الأزمة، التحول فى بعض أشكالها، لكنها لا تعرف تطور الإنسان، صيرورته، تكونه التدريجى. إنها تنطلق من الإنسان الجاهز وتعرضه للاختبار من وجهة نظر مثل أعلى جاهز هو الآخر. ونموذجيتان فى هذا الصدد هما رواية الفروسية ولا سيما رواية الباروكو المصادرة صراحة على النبل الفطرى والسكونى الجامد لأبطالها.

فى مقابل هذا تطرح الرواية الجديدة فكرة صيرورة الإنسان من جهة وفكرة إزدواجية معينة ونقص معين فى الإنسان الحى وامتزاج الخير فيه بالشر والقوة بالضعف من جهة أخرى. أن الحياة بأحداثها لا تعود هنا محكا ووسيلة لاختبار البطل الجاهز (أو فى أحسن الأحوال عاملاً محرضًا على تطوير ماهية البطل المكتملة التكوين والمحددة مسبقًا)، بل تتجلى هنا وقد أنارتها فكرة الصيرورة على أنها تجربة البطل، مدرسة، وسط تكوّن وتشكل للمرة الأولى طباع البطل ونظرته إلى العالم. إن الفكرة الصيرورة والتربية تمكن من تنظيم المادة بطريقة جديدة حول البطل ومن الكشف عن جوانب جديدة تمامًا فى هذه المادة.

إن فكرة الصيرورة والتربية وفكرة الاختبار لا تنفـــى إحـــداهما الأخرى إطلاقًا فى نطاق الرواية الجديدة، بل على العكس يمكنهـــا أن تتحدا اتحادًا عميقًا وعضويًا. وكبرى نماذج الرواية الأوروبية تقرن فى معظمها بين الفكرتين قرنا عضويًا (لاسيما فى القرن التاسع عشر فـــى حين أضحت النماذج الخالصة لرواية الاختبار ولروايـــة الـــصيرورة نادرة إلى حد ما). وهكذا تقرن رواية "بارسيفال" فكرة الاختبار (وهى المسيطرة) بفكرة الصيرورة. والأمر نفسه ينسحب على راوية التربيـــة الكلاسيكية "ولهيلم ميستر"، إنما فكرة التربية (المـــسيطرة فيهـــا) هنـــا تقترن بفكرة الاختبار.

ويتصف النمط الروائى الذى أنشأه فيلدينغ وإلى حد ما ســـتيرن بالجمع بين الفكرتين والقرن بينهما بنسب تكاد تكون متساوية. وبتـــأثير فيلدينغ وستيرن نشأ ذلك النمط القارى من رواية التربية الـــذى يمثلـــه فيلند وفيتسيل وهيبل وجان بول. إن اختبار الإنسان المثالى والإنـــسان غريب الأطوار هنا لا يؤدى إلى مجرد تعريتهما، بل إلى صيرورتهما أناسًا يفكرون تفكيرًا أكثر واقعية. فالحياة هنا ليست محكًا فقط، بل هى مدرسة أيضًا.

ومن الأنواع الأصيلة من أنواع القرن بين هذين النمطـــين مـــن الرواية نشير إلى رواية "هنرى الأخضر" لكليـــر التـــى تـــنظم كـــلا الفكرتين. والقول نفسه ينسحب على بناء روايـــة "جـــان كريـــستوف" لرومين رولان.

إن رواية الاختبار وراوية الصيرورة لا تستنفدان بطبيعة الحال كل الأنماط التنظيمية للرواية. حسبنا الإشارة إلى الأفكار التنظيمية الجديدة جوهريًا التى أدخلها بناء الرواية السيرى والسير الذاتى ذلك أن السيرة والسيرة الذاتية أنشأتا خلال تطورهما مجموعة أشكال تحددت بأفكار تنظيمية خاصة كفكرة "الشجاعة والفضيلة" بوصفها أساس تنظيم مادة السيرة، أو "القضية والأعمال" أو "النجاح والإخفاق" إلخ.

ولنعد الآن إلى رواية الاختبار الباروكوية التى شغلتنا عنها جولتنا القصيرة فى تاريخ الرواية. فما هو وضع الكلمة فى رواية الباروكو هذه وما هى علاقتها بالتنوع الكلامى؟

إن كلمة الرواية الباروكوية كلمة انفعالية. فهنا بالتحديد نشأت (أو بعبارة أدق بلغت ملء تطورها) الانفعالية الروائية التى لا تشبه الانفعال الشعرى فى شىء. فقد بثت رواية الباروكو انفعاليتها الخاصة فى كل مكان نفذ إليه تأثيرها ورسخت فيه تقاليدها، أى فى رواية الاختبار فى المقام الأول (وفى عناصر "الاختبار" فى النمط المختلط أيضًا).

إن الانفعالية الباروكوية تتحدد بالتقريظية والمحاجية. إنها انفعال نثرى يحس على الدوام بمقاومة الكلمة الغريبة ووجهة النظر الغريبة، بانفعال التبرير (والتبرير الذاتى) وبالاتهام. إن الأمثلة المشيعة للبطولة التى لرواية الباروكو ليست ملحمية. إنها كما فى رواية الفروسية أمثلة محاجية وتقريظية مجردة (بل إنها أمثلة تقريظية أساسًا)، لكنها،

بخلاف رواية الفروسية، ذات انفعالية عميقة وتقف وراءها قوى ثقافية اجتماعية واقعية واعية ذاتها. وعلينا التوقف قليلاً عند فرادة هذه الانفعالية الروائية.

الكلمة الانفعالية تبدو مكتفية بذاتها وبموضوعها تمامًا. ذلك أن المتكلم يستغرق ذاته دون أى مسافة ودون أى تحفظ فى الكلمة الانفعالية فتبدو هذه كلمة قصدية صريحة.

إلا أن الانفعالية ليست دائما كذلك. فالكلمة الانفعالية يمكن أن تكون اصطلاحية أو حتى ازدواجية بوصفها كلمة ثنائية الصوت. على هذا النحو بالضبط تكون الانفعالية فى الرواية بالضرورة تقريبًا، ذلك أنه ليس لها هنا ولا يمكن أن يكون لها سند فعلى، وعليها أن تبحث عن هذا السند فى الأجناس الأخرى. الانفعالية الروائية لا تملك كلماتها الخاصة، بل عليها أن تستعير كلمات غريبة. الانفعالية الفعلية الانفعالية المادية الحقيقية هى الانفعالية الشعرية فقط.

الانفعالية الروائية تستعيد دائمًا فى الرواية جنسًا فقد فى شكله المباشر والخالص أرضيته الفعلية. الكلمة الانفعالية فى الرواية تكاد تكون دائمًا بديلاً لجنس لم يعد واردًا بالنسبة للزمن الراهن ولقوة اجتماعية راهنة: إنها كلمة واعظ دون منبر، وقاض قاس دون سلطة قضائية وتأديبية، نبى دون رسالة، وسياسى دون قوة سياسية، ومؤمن دون كنيسة إلخ، والكلمة الانفعالية مرتبطة دائمًا بمثل هذه التوجهات والمواقف التى لا يستطيع المؤلف أن يفهمها فى كل رصانتها وتماسكها، والتى عليه فى الوقت نفسه أن يستعيدها اصطلاحًا بكلمته.

لقد التحمت كل الأشكال والوسائل الانفعالية للغة المفرداتية والنحوية والتأليفية بهذه التوجهات والمواقف المعينة، وهى كلها تتكافأ وقوة منظمة معينة، وتتضمن رسالة اجتماعية محددة ومتكملة للمتكلم. فليس هناك لغة للانفعالية الفردية الخالصة للإنسان الذى يكتب الرواية: عليه أن يصعد المنبر رغمًا عنه وأن يأخذ وضعه الواعظ ووضعه القاضى إلخ رغمًا عنه. لا وجود للانفعالية دون تهديد ولعنات ووعود ومباركات إلخ[1]. فى الكلام الانفعالى يستحيل القيام بخطوة واحدة ما لم تعز الكلمة لنفسها ادعاء قوة ما، منزلة ما، مرتبة ما إلخ. وفى هذا "لعنة" الكلمة الانفعالية المباشرة فى الرواية. ولهذا السبب تخشى الانفعالية الحقيقة فى الرواية (وفى الأدب عمومًا) الكلمة الانفعالية المباشرة ولا تنفصل عن الموضوع – المادة.

لقد ولدت الكلمة الانفعالية وصوريتها وتكونتا فى صورة الماضى السحيق وارتبطتا عضويًا بمقولة الماضى المقيمية الرتبوية. وليس هناك مكان لأشكال الانفعالية هذه فى منطقة الاتصال الأليفة بالعصر الراهن غير المكتمل، فهذه الانفعالية تؤدى بالضرورة إلى تخريب منطقة الاتصال (كما عند غوغول مثلاً). المطلوب هنا موقع مراتبى أعلى، وهذا الموقع غير ممكن فى ظروف هذه المنطقة (ومن هنا الزيف والتكلف).

---

(١) إننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الكلمة الانفعالية المرتبطة محاجيا وتقريظيا بالكلمة الغريبة وحسب، وليس عن انفعالية التصوير ذاته، عن الانفعالية الفعلية المادية الخالصة التى هى غنية ولا تحتاج إلى اصطلاحية خاصة.

إن الانفعالية التقريظية والمحاجية فى الرواية الباروكوية تقترن عضويًا بالفكرة الباروكوية الخاصة عن اختبار نصاعة البطل الفطرية والثابتة. ففى كل ما هو جوهرى ليس هناك مسافة بين البطل والمؤلف، والكتلة الكلمية الأساسية للرواية تنتظم فى مستوى واحد. وهكذا فهى تترابط فى كل لحظاتها وبقدر واحد مع التنوع الكلامى دون أن تدخله فى قوامها بل تبقيه خارج ذاتها.

إن رواية الباروكو توحّد فى ذاتها تنوع الأجناس الدخيلة. كما تسعى إلى أن تكون موسوعة لكل أنواع لغة العصر الأدبية، وحتى إلى أن تكون موسوعة لكل العلوم والمعارف الممكنة (الفلسفية، التاريخية، السياسية، الجغرافية. إلخ). ويمكننا القول إن الرواية الباروكوية تبلغ الحد الأقصى من الموسوعية التى يتصف بها الخط الأسلوبى الأول[١].

أسفرت رواية الباروكو فى تطورها اللاحق عن فرعين (هما نفسهما فرعا تطور الخط الأول كله): أحد هذين الفرعين يكمل اللحظة المغامراتية البطولية لرواية الباروكو (لويس، رد كليف، أوولبول وغيرهم)، والفرع الثانى هو رواية القرنين السابع عشر والثامن عشر الانفعالية السيكولوجية (الرسائلية أساسًا لافاييت، روسو، ريتشاردسون وغيرهم). ولابد لنا من قول بضع كلمات فى هذه الرواية لأن أهميتها الأسلوبية فى التاريخ اللاحق للرواية كانت عظيمة.

---

(١) لاسيما فى الباروكو الألمانى.

إن الرواية السيكولوجية العاطفية ترتبط منشئيًا بالرسالة الدخيلة فى رواية الباروكو، بالانفعالية الغرامية الرسائلية. إلا أن هذه الانفعالية العاطفية لم تكن إلا لحظة واحدة من لحظات الانفعالية المحاجية التقريظية، ولحظة ثانوية إلى هذا.

وتتحول الكلمة الانفعالية فى الرواية السيكولوجية العاطفية، فتصبح انفعالية حميمة وتتحد، إذ تفقد ما تتصف به رواية الباروكو من أبعاد سياسية وتاريخية واسعة، بالتعليمية الأخلاقية الحياتية المتكافئة مع دائرة الحياة العائلية والشخصية الضيقة. الانفعالية تصبح هنا حجرية(١). واتصالا بهذا تتغير العلاقات بين اللغة الروائية والتنوع الكلامى، إذ تصبح أضيق وأكثر عفوية، كما تتصدر الأجناس الحياتية الخالصة – الرسالة، اليوميات الأحاديث اليومية العادية، وتصبح تعليمية هذه الانفعالية العاطفية مشخصة تغوص أكثر فأكثر فى جزيئات الحياة اليومية وفى تفاصيل العلاقات الحميمة بين الناس وجزيئات الحياة الشخصية الداخلية.

وتنشأ منطقة انفعالية حجرية عاطفية متميزة من حيث المكان والزمان. إنها منطقة الرسالة، المذكرة اليومية. وتختلف منطقتا الاتصال والألفة ("القرب") الميدانية والحجرية؛ يختلف من وجهة النظر هذه القصر والبيت، الهيكل (الكاتدرائية) والكنيسة البروتستنتية البيتية. والأمر هنا ليس أمر مقاسات، بل أمر تنظيم خاص للمكان (ومن المناسب هنا عقد مقارنة بين فن العمارة وفن الرسم).

---

(١) ضيقة الأبعاد.

إن الرواية الانفعالية العاطفية ترتبط دائمًا بتغير جوهرى فى اللغة الأدبية، أى بمعنى تقريبها من اللغة المحكية. لكن اللغة المحكية يتم ضبطها وتعييرها من وجهة نظر مقولة الأدبية، وتصبح اللغة الوحيدة للتعبير المباشر عن مقاصد المؤلف، وليس إحدى لغات التنوع الكلامى الموزعة هذه المقاصد توزيعًا أوركستراليا. إنها تضع نفسها فى مواجهة التنوع الكلامى الحياتى الفج وغير المضبوط كما فى مواجهة الأجناس الأدبية الرفيعة المتحجرة والاصطلاحية على إنها لغة الحياة والأدب الوحيدة والحقيقية المكافئة للنوايا الحقيقية وللتعبير الإنسانى الحقيقى.

إن للحظة مواجهة اللغة الأدبية القديمة والأجناس الشعرية الرفيعة المناسبة لها والمحافظة عليها فى الرواية العاطفية قيمة جوهرية. فإلى جانب التنوع الكلامى الحياتى الفج والوضيع الواجب ضبطه وتنبيله، ينهض فى مواجهة العاطفية وكلمتها تنوع كلامى أدبى كاذب وشبه رفيع يجب تعريته ورفضه. لكن هذا التوجه نحو التنوع الكلامى محاجى، ذلك أن الأسلوب واللغة لا يدخلان فى الرواية بل يبقيان خارجها بوصفهما خلفيتها التى تشيع الحوارية.

إن لحظات الأسلوب العاطفى الجوهرية تتحد بالضبط بهذه المعارضة التى تواجه الانفعالية الرفيعة المشيعة للبطولة والمنمّطة تنميطية مجردة. إن التفصيل فى الوصف وتعمد تقديم تفاصيل ثانوية، تافهة، حياتية يومية، واستهداف التصوير الحصول على انطباع مباشر من الموضوع، وانفعالية الضعف الأعزل وليس القوة البطولية،

والتضييق المقصود لأفق الإنسان وحقل اختباره حتى حدود العالم الصغيرة القريب (حتى حدود الحجرة)، هذا كله يتحدد بالمواجهة المحاجية مع الأسلوب الأدبى المرفوض.

إلا أن العاطفية تنشئ بدل هذه الاصطلاحية اصطلاحية أخرى هى أيضًا إنما خالصة من كل لحظات الواقع الأخرى. إلا أن الكلمة المنبلة بالانفعالية العاطفية والطامحة إلى الحلول محل الكلمة الحياتية الفجة تجد نفسها بالضرورة فى نزاع حوارى مسدود مع تنوع الكلام الحياتى الفعلى، وفى سوء تفاهم حوارى غير قابل للحل كما سبق لكلمة "أماديس" المنبّلة أن وجدت نفسها في مواقف وحوادث "دون كيخوت". إن الحوارية الأحادية الجانب الكامنة فى الكلمة العاطفية تفعل فى رواية الخط الأسلوبى الثانى حيث تكتسب الانفعالية العاطفية وقع المحاكاة الساخرة بوصفها لغة بين لغات أخرى، بوصفها أحد الأطراف فى حوار اللغات القائم حول الإنسان والعالم(١).

الكلمة الانفعالية المباشرة لم تمت طبعًا مع رواية الباروكو (الانفعالية البطولية وانفعالية الرعب) ومع العاطفية (انفعالية الشعور الحجرية)، بل ظلت تعيش بوصفها أحد الأنواع الجوهرية لكلمة

---

(١) نجد هذا بشكل أو بآخر عند فيلدينغ وسموليت وسيترن، وفى ألمانيا عند موزييوس، فيلند، مولر وغيرهم. أن كل هؤلاء الكتاب يقتفون فى طرحهم قضية الانفعالية العاطفية (والتعليمية) فى علاقتها بالواقع أثر رواية "دون كيخوت" التى كان تأثيرها حاسما. وعندنا يمكن مقارنة دور اللغة الريتشاردسونية فى التوزيع الأوركسترالى التنوع الكلامى فى "يفغينى أونيغين" (العجوز لارينا وتاتيانا ابنة الريف).

المؤلف المباشرة أى بوصفها كلمة تعبر عفويًا ومباشرة ودون مواربة عن مقاصد المؤلف. ظلت تعيش، لكنها لم تعد أساس الأسلوب فى أى نوع ذى شأن من أنواع الرواية. فحيثما ظهرت الكلمة الانفعالية المباشرة، كانت طبيعتها تظل ثابتة لا تتغير: المتكلم (المؤلف) يتخذ وضعة اصطلاحية: وضعة القاضى، الواعظ، المعلم إلخ أو تلجأ كلمته محاجيا إلى الانطباع المباشر المتولد عن الموضوع والحياة الذى لم تعكر صفاءه أى مقدمات أيديولوجية. هكذا تتحرك كلمة المؤلف المباشرة عند تولستوى بين هذين الحدين. إن خصائص هذه الكلمة محكومة دائمًا بالتنوع الكلامى (الأدبى والحياتى) الذى ترتبط به هذه الكلمة حواريًا (محاجيًا أو تعليميًا)؛ وعلى سبيل المثال التصوير المباشر "العفوى" عنده هو تفريغ محاجى للقفقاس والحرب والمأثرة الحربية وحتى الطبيعة من البطولة.

إن الذين ينفون فنية الرواية ويرجعون الكلمة الروائية إلى الكلمة البلاغية إنما المزينة خارجيا بصور شعرية كاذبة يقصدون فى المقام الأول الخط الأسلوبى الأول للرواية لأنها تبدو مبررة لتأكيداتهم خارجيًا. ويجب الاعتراف بأن الكلمة الروائية فى هذا الخط لا تحقق كل مكاناتها الخاصة وكثيرًا ما تنقلب (ولكن ليس دائمًا) إلى بلاغية فارغة أو شعرية كاذبة (إذ إن هذا الخط يسعى إلى بلوغ حده الأقصى). لكن الكلمة الروائية على الرغم من هذا كله ذات فرادة عميقة حتى هنا، فى الخط الأول، وتتميز جذريًا عن الكلمة البلاغية والشعرية معًا. هذه الفرادة تحكمها العلاقة الحوارية الجوهرية بالتنوع

الكلامى. إن التفكك الاجتماعى للغة فى صيرورتها هى أساس الشكل الأسلوبى للكلمة بالنسبة للخط الأول أيضًا. ولغة الرواية تبنى فى تفاعل حوارى مستمر مع اللغات المحيطة بها.

والشعر أيضًا يجد اللغة مفككة خلال صيرورتها الأيديولوجية المستمرة، ويجدها منشطرة إلى لغات. إنه يجد لغته محاطة بلغات، بتنوع كلامى أدبى وخارج عن الأدب. لكن الشعر الذى يطمح إلى الحد الأقصى من الصفاء يعمل بلغته وكأنها اللغة الواحدة والوحيدة، وكأنما لا وجود لأى تنوع كلامى خارجها. كأنى بالشعر يقف فى وسط أرض لغته أن يقترب من حدودها حيث لابد له من التماس حواريا مع التنوع الكلامى. إنه يحذر التطلع إلى ما وراء حدود لغته. وإذا كان الشعر يحور لغته فى عصور الأزمات اللغوية فإنه سرعان ما يقونن ويكرس لغته الجديدة بوصفها اللغة الواحدة والوحيدة وكأن لا وجود للغة أخرى سواها.

إن النثر الروائى للخط الأسلوبى الأول يقف على حدود لغته تمامًا ويرتبط بالتنوع الكلامى المحيط ارتباطا حواريا ويتجاوب مع لحظاته الجوهرية فهو يشارك بالتالى فى حوار اللغات. وهو (أى هذا النثر) موجه بحيث يدرك بالضبط على خلفية هذا التنوع الكلامى وبحيث لا يتكشف معناه الفنى إلا فى علاقته الحوارية بهذا التنوع الكلامى. وهذه الكلمة هى تعبير عن وعى لغوى أشاع فيه التنوعان الكلامى واللغوى نسبية عميقة.

إن اللغة الأدبية تملك فى الرواية أداة لوعى تنوعيتها الكلامية. والتنوع الكلامى ذاته يصبح فى الرواية وبفضل الرواية تنوعًا كلاميًا من أجل ذاته: اللغات فيه تترابط حواريًا وتأخذ فى الوجود الواحدة لأجل الأخرى (تمامًا كأطراف الحوار). وبفضل الرواية تتبادل اللغات الإنارة وتصبح اللغة الأدبية حوار لغات تعرف إحداهما الأخرى وتفهمها.

إن روايات الخط الأسلوبى الأول تتجه إلى التنوع الكلامى من الأعلى إلى الأسفل، إنها تهبط إليه إن صح التعبير (وتشكل الرواية العاطفية هنا موضعًا خاصًا يقع بين التنوع الكلامى والأجناس الرفيعة). أما روايات الخط الثانى فتتجه على العكس – من الأسفل إلى الأعلى: إنها تصعد من أعماق التنوع الكلامى إلى الدوائر العليا للغة الأدبية وتستولى عليها. ونقطة الانطلاق هنا هى وجهة التنوع الكمى إلى أدبية اللغة.

من الصعب جدًا التحدث عن فرق منشئى حاد بين هذين الخطين لاسيما فى المرحلة الأولى من تطورهما. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن أطر الخط الأول تقصر عن احتواء رواية الفروسية الشعرية الكلاسيكية احتواء كاملا، وإلى أن "بارتسيفال" وولفرام مثلاً يعتبر دون أدنى ريب نموذجًا عظيمًا لرواية الخط الثانى.

إلا أن الكلمة الثنائية الصوت أخذت تتشكل فى التاريخ اللاحق للنثر الأوروبى، كما تشكلت فى أرضية الأدب القديم، داخل الأجناس الملحمية الصغيرة (الفابليو، الشفانكى، أجناس المحاكاة الساخرة الصغيرة)، وبعيدًا عن الطريق الرئيسية لرواية الفروسية الرفيعة. هنا بالذات نشأت أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها الأساسية التى أخذت فيما بعد تحكم أسلوب رواية الخط الثانى الكبيرة: الكلمة المحاكاتية الساخرة فى كل درجاتها وفروقها - الساخرة والفكاهية والسكازية إلخ...

هنا بالذات وفى نطاق ضيق - فى الأجناس الصغيرة الوضيعة، على مسارح المهرجين وفى ساحات المعارض وفى أغانى الشارع وفى نكاته أخذت طرق بناء صور اللغة، طرق قرن اللغة بصورة المتكلم، طرق عرض الكلمة عرضًا شيئيًا مع الإنسان لا بوصفها كلمة لغة ذات دلالة عامة وفاقدة للشخصية، بل بوصفها كلمة مميزة أو نمطية من الناحية الاجتماعية تعود لإنسان معين، بوصفها كلمة قس أو فارس أو تاجر أو فلاح أو حقوقى إلخ. لكل كلمة صاحبها المغرض والمتحيز، ولا وجود لكلمات ذات دلالة عامة لا تعود "لأحد". هكذا تبدو فلسفة الكلمة فى القصة الطويلة (Nouvelle) الواقعية الهجائية الشعبية وغيرها من الأجناس الدنيا المحاكاتية الساخرة والتهريجية. زد على ذلك أن الإحساس باللغة القائم فى أساس هذه الأجناس مفعم بارتياب عميق جدًا، بعدم ثقة عميق جدًا فى الكلمة الإنسانية بما هى كذلك. المهم فى فهم الكلمة ليس معناها المادى والتعبيرى المباشر (فإن هذا إلا المظهر الكاذب للكلمة)، بل الاستخدام الفعلى، المغرض دائمًا

لهذا المعنى ولهذه التعبيرية من قبل المتكلم وهو استخدام محكوم بوضعه (مهنته، طبقته إلخ) وبموقفه المشخص. من يتكلم وفى أى ظروف يتكلم - هذا هو الذى يحدد المعنى الفعلى للكلمة. إن كل معنى مباشر وكل تعبيرية مباشرة (لاسيما الانفعاليان) كاذبان.

هنا يجرى التمهيد لتلك الريبة الجذرية فى تقويم الكلمة المباشرة وأى رصانة أخرى مباشرة التى تكاد تبلغ حد إنكار إمكانية وجود كلمة مباشرة غير كاذبة والتى ستجد تعبيرها الأعمق عند فيون ورابليه وسوربل وسكارون وغيرهم. وهنا أيضًا يجرى التمهيد لذلك النوع الحوارى الجديد من الرد الكلمى والفعال على الكذب الانفعالى الذى (النوع) قام بدور استثنائى فى تاريخ الرواية الأوروبية (وليس فى الرواية فقط) وهو مقولة الخداع المرح. إن ما يواجه به الكذب الانفعالى المتوافر فى لغة كل الأجناس الرفيعة والرسمية والمكرسة، فى لغة كل المهن والفئات والطبقات المعترف بها والمستقرة، ليس الحقيقة الانفعالية والمباشرة، إنما الخداع المرح والذكى بوصفه كذبا مبررًا على الكاذبين. ففى مواجهة لغات الكهنة والرهبان والملوك والأسياد والفرسان والأغنياء والعملاء ورجال القانون فى مواجهة لغات ذوى السلطان والنعمة على هذه الأرض، تنهض لغة المهرج المرح لتصور بمحاكاة ساخرة، وحيثما يقتضى الأمر، أى انفعالية، إنما بعد أن تحيدها وتدفعها عن شفتيه بابتسامة وخداع جاعلة الكذب محل سخرية ومحولة بذلك الكذب إلى خداع مرح. إن الكذب يُنار هنا بوعى ساخر ويحاكى ذاته محاكاة ساخرة على شفتى المهرج المرح.

وقد سبقت أشكال رواية الخط الثاني الكبيرة وبالتالي مهدت لها محاور أصلية من القصص الطويلة الهجائية والمحاكاتية الساخرة. وليس بوسعنا التطرق هنا إلى موضوع هذه المحاور النثرية الروائية وإلى الاختلافات الجوهرية بينها وبين الشكل الملحمي ومختلف أنماط توحيد القصص الطويلة واللحظات الأخرى المشابهة التي تخرج عن حدود الأسلوبية.

وظهرت إلى جانب صورة المهرج ومندمجة فيها أحيانا كثيرة صورة الغبي التي هي إما صورة الإنسان الطيب فعلاً أو صورة قناع المهرج. وتقف إلى جانب الخداع المرح في مواجهة الانفعالية الكاذبة سذاجة الإنسان الطيب التي لا تفهم هذه الانفعالية (أو تفهمها على نحو مشوه، مقلوب)، "وتغرِّب" الواقع الرفيع لهذه الكلمة الانفعالية.

هذا التغريب النثري لعالم الاصطلاحية الانفعالية من قبل الغباء غير الفاهم (من قبل البساطة، السذاجة) كان ذا شأن هائل في تاريخ الرواية اللاحق. وإذا كانت صورة الغبي قد فقدت كصورة المهرج دورها الجوهري المنظم في التطور اللاحق لتاريخ الرواية، فإن لحظة عدم فهم الاصطلاحية الاجتماعية والأسماء والأشياء والأحداث الرفيعة الانفعالية ظلت على الدوام تقريبًا عنصرًا أساسيًا في الأسلوب النثري. فالناثر إما أن يصور العالم بكلمات رواية غير فاهم لاصطلاحية هذا العالم، غير فاهم لأسمائه الشعرية والعلمية وغيرها من أسمائه الرفيعة والخطيرة، أو أن يدخل بطلاً لا يفهم هذا كله، أو أن يضمن أسلوب الكاتب المباشر عدم إدراك متعمدًا (محاجيا) للتفسير العادي المألوف للعالم (كما عند تولستوي مثلاً). ومن الممكن بطبيعة الحال استخدام لحظة عدم الفهم والغباء النثري في الطرق الثلاث كلها في آن واحد.

ويأخذ عدم الفهم طابعًا جوهريًا فى بعض الأحيان ويصبح العامل الأساسى المشكل لأسلوب الرواية (كما هى حال "كنديد" لفولتير، أو كما عند ستيندال وتولستوى مثلاً)، لكن عدم فهم لغات معينة لمعانى الحياة يقتصر غالبًا على جوانب معينة من هذه الحياة. ذلكم هو بيلكن راويةً على سبيل المثال: إن نثرية أسلوبه محكومة بعدم فهمه القيمة الشعرية لهذه أو تلك من لحظات الأحداث التى يتحدث عنها: إنه يغفل، إن صح القول، كل الإمكانات والمؤثّرات الشعرية ويعرض كل اللحظات الفنية شعريًا عرضًا جافًا مضغوطًا (عمدًا). ومثله الشاعر الردىء غرينيوف (وليس من قبيل المصادفة أنه يكتب أشعارًا رديئة). إن ما يتم إبرازه فى قصة مكسيم مكسيمتش (رواية "بطل من هذا الزمان") هو عدم فهم اللغة البيرونية والانفعالية البيرونية.

إن الجمع بين عدم الفهم والفهم، بين الغباء، البساطة، السذاجة والذكاء ظاهرة منتشرة ونموذجية جدًا فى النثر الروائى. ويمكن القول إن لحظة عدم الفهم والغباء (المقصود) يحكم على الدوام تقريبًا بدرجة أو بأخرى النثر الروائى للخط الأسلوبى الثانى.

إن الغباء (عدم الفهم) فى الرواية محاجى دائمًا ويرتبط دائمًا بالذكاء (الذكاء الرفيع الكاذب)، يساجله ويفضحه. إن الغباء كالخداع المرح وكالمقولات الروائية الأخرى كلها مقولة حوارية تنتج عن الحوارية الخاصة للكلمة الروائية. ولهذا السبب الغباء (عدم الفهم) فى الرواية مرتبط دائمًا باللغة، بالكلمة: ففى أساسه دائمًا يقوم عدم فهم محاجى لكلمة الغير ولكذبه الانفعالى الذى يلف العالم ويدعى تفسيره،

عدم فهم محاجى للغات المعترف بها والمكرسة الكذوبة صراحة بأسمائها الرفيعة التى تطلقها على الأشياء والأحداث: عدم فهم للغة الشعرية، للغة العلمية الدعية، للغة الدينية، السياسية، الحقوقية إلخ. ومن هنا تنوّعُ المواقف الحوارية الروائية أو التقابلات الروائية: الغبى والشاعر، الغبى ودعى العلم، الغبى والواعظ الأخلاقى، الغبى والقس أو المنافق، الغبى ورجل القانون (الغبى الذى لا يفهم عندما يكون فى محكمة، فى مسرح، فى اجتماع علمى إلخ)، الغبى والسياسى إلخ. وقد استخدم تنوع هذا المواقف استخداما واسعا فى "دون كيخوت" (خصوصًا ولاية سانتشو التى وفرت تربة خصبة لتطوير هذه المواقف الحوارية)، واستخدمه تولستوى على ما بين الأسلوبين من اختلاف: وضع الإنسان غير الفاهم فى مختلف المواقف والمؤسسات، ومثال ذلك بيير فى المعركة، ليفين فى انتخابات الأعيان، وفى اجتماع دوما (مجلس) المدينة، فى حديث كوزنتشيف مع أستاذ الفلسفة، وفى حديثه مع العالم الاقتصادى إلخ، نيخلودوف فى المحكمة، فى مجلس الشيوخ إلخ. إن تولستوى هنا يستعيد المواقف الروائية التقليدية.

إن الغبى الذى يصوره الكاتب والذى يغرب عالم الاصطلاحية الانفعالية يمكن أن يكون هو نفسه موضوع سخرية الكاتب بصفته غبيًا. فالمؤلف لا يتضامن معه تضامنًا كاملاً بالضرورة. وقد تقفز لحظة السخرية من الأغبياء أنفسهم إلى مركز الصدارة أحيانًا. لكن الغبى لازم للمؤلف: فهو بمجرد حضوره غير الفاهم ذاته يغرب عالم الاصطلاحية الاجتماعية: إن الرواية تتعلم الذكاء النثرى والحكمة

النثرية وهى تصور الغباء. إن عين الروائى، وهى تنظر إلى الغبى أو تنظر إلى العالم بعينى الغبى، تتعلم رؤية العالم الملفوف بالاصطلاحية الانفعالية وبالكذب رؤية نثرية. إن عدم فهم اللغات المتعارف عليها التى تبدو ذات دلالة شاملة يعلمنا الإحساس بشيئيتها ونسبيتها، ومظهرتها خارجيًا وتلمس سطوحها، أى يعلمنا كشف صور اللغات الاجتماعية وبناءها.

إننا نضرب صفحًا هنا عن الأنواع المتنوعة للغبى ولعدم الفهم التى نشأت خلال عملية التطور التاريخى للرواية، إذ إن كل رواية وكل اتجاه فنى كان يبرز شكلاً أو آخر من أشكال الغباء أو عدم الفهم ويبنى تبعًا لذلك صورته الخاصة عن الغبى (مثال ذلك سذاجة الطفولة عند الرومنطيقيين، والغريبو الأطوار عند جان بول). ومتنوعة أيضًا اللغات المغرَّبة المقابلة لأوجه الغباء وعدم الفهم، كما هى متنوعة وظائف الغباء وعدم الفهم فى الجسم الكلى للرواية. إن دراسة أوجه الغباء وعدم الفهم هذه وما يتصل بها من تنوعيات أسلوبية وتأليفية فى تطورها التاريخى مهمة جوهرية جدًا وخطيرة وعلى تاريخ الرواية النهوض بها.

خداع النصاب المرح الذى هو كذب مبرر على الكذابين، والغباء الذى هو عدم فهم مبرر للكذب ذلكما هما الردان النثريان على الانفعالية الرفيعة وعلى أى رصانة واصطلاحية. وتنتصب بين النصاب والغبى صورة المهرج بوصفها تأليفًا أصيلاً بينهما. المهرج هو نصاب يضع قناع الغبى كيما يعلّل بعدم الفهم تشويهه وخلطه

الفاضحين (المعربين) للغات والأسماء الرفيعة. المهرج واحدة من أقدم صور الأدب وكلام المهرج يحدده وضعه الاجتماعى الخاص (امتيازات المهرج) واحد من أقدم أشكال الكلمة الإنسانية فى الفن. ووظائف المهرج الإسلوبية كوظائف النصاب والغبى، محكومة كليًا بالمواقف من التنوع الكلامى (فى طبقاته الرفيعة): المهرج هو ذلك الذى يملك حق التحدث بلغات غير متعرف بها وتشويه اللغات المعترف بها عن خبث.

وهكذا فخداع النصاب المرح المحاكى للغات الرفيعة محاكاة ساخرة، وتشويهها الخبيث وقلبها على قفاها من قبل المهرج وأخيرًا عدم فهمها الساذج من قبل الغبى – هذه المقولات الحوارية الثلاث المنظِّمة للتنوع الكلامى فى الرواية فى فجر تاريخها تظهر فى عصرنا الراهن بوضوح خارجى فريد وتتجسد فى صور النصاب والمهرج والغبى الرمزية. كانت هذه المقولات خلال تطورها اللاحق تتحدد بدقة أكبر وتتمايز وتتخلى عن هذه الصور الخارجية والجامدة رمزيًا، لكنها استمرت تحتفظ إلى هذا بمعناها المنظِّم للأسلوب الروائى. فهذه المقولات هى التى تحكم فرادة الحوارات اللغوية الضاربة بجذورها دائمًا فى عمق الحوارية الداخلية للغة ذاتها، أى فى عدم التفاهم بين المتكلمين بلغات مختلفة. أما بالنسبة إلى تنظيم الحوارات الدرامية فهذه المقولات، على العكس، لا يمكن أن تكون لها إلا قيمة ثانوية، إذ إنها تفتقد إلى لحظة الاكتمال الدرامى. النصاب والمهرج والغبى هم أبطال نسق لا يمكنه الاكتمال من المشاهد المغامراتية الروائية ومن

المواجهات الحوارية غير القابلة بدورها للاكتمال. ولهذا بالذات بالإمكان محورة هذه القصص محورة نثرية على شكل سلسلة حول هذه الصور، ولهذا بالذات أيضًا فهى غير لازمة للدراما. ذلك أن الدراما الخالصة تطمح إلى اللغة الواحدة التى لا تكتسب طابعًا فرديًا إلا بواسطة الشخوص الدراميين. ذلك أن الحوار الدرامى يتحدد بصدام الأفراد فى نطاق العالم الواحد واللغة الواحدة[١] والملهاة استثناء إلى حد ما. ومع هذا فمما له دلالته أن ملهاة النصب لم تبلغ من التطور ما بلغته رواية النصب. وصورة فيغارو هى فى الواقع الصورة العظيمة الوحيدة لمثل هذه الملهاة[٢].

إن المقولات الثلاث التى استعرضناها ذات أهمية من الدرجة الأولى لفهم الأسلوب الروائى. لقد صنع النصاب والمهرج والغبى مهد رواية العصر الحديث الأوروبية وتركوا بين قماطه طاقيتهم ذات الخشخيشة. ولمقولاتنا الثلاث هذه، إلى ذلك، أهمية لا تقل عما سبق خطورة لفهم الجذور ما قبل التاريخية للتفكير النثرى ولفهم علاقاته بالفولكلور.

---

(١) إننا نتكلم هنا بطبيعة الحال عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد المثالى للجنس. أما الدراما الاجتماعية الواقعية الحديثة فيمكنها بالطبع أن تكون ذات تنوع كلامى ولغوى.

(٢) نحن لا نتطرق هنا إلى مسألة تأثير الملهاة فى الرواية وإلى النشوء المحتمل لبعض أنماط النصاب والمهرج والغبى من الملهاة. ومهما يكن من شأن هذه الأنماط فإن وظائفها فى الراوية تتغير، كما إنها تبدى فى ظروف الرواية إمكانات جديدة تمامًا لهذه الصور.

لقد حددت صورة النصاب الشكل الكبير الأول لرواية الخط الثانى أى رواية المغامرة النصبية.

ولا يمكن فهم بطل هذه الرواية وكلمته فى فرادتهما إلا على خلفية رواية الفروسية الاختبارية الرفيعة والأجناس البلاغية الخارجية عن نطاق الأدب (أجناس السيرة والاعترافات والوعظ وغيرها)، ثم على خلفية رواية الباروكو. وعلى هذه الخلفية فقط يمكن أن نتبين بكل جلاء الجدة والعمق الجذريين لمفهوم البطل وكلمته فى رواية النصب.

البطل، حامل الخداع المرح، يوضع هنا بعيدًا عن أى انفعالية بطولية أو عاطفية ويوضع بشكل مقصود ومبالغ فيه، وطبيعته المضادة للانفعالية مكشوفة فى كل مكان، بدءًا من المطلع – من تقديمه نفسه إلى الجمهور، هذا التقديم الذى يؤثر تأثيرًا حاسمًا فى مجرى القصة وانتهاء بالخاتمة. البطل يوضع خارج كل تلك المقولات البلاغية أساسًا التى تؤسس عادة لصورة البطل فى راوية الاختبار: خارج أى حكم، أى دفاع أو اتهام، أى تبرير للذات أو توبة. الكلمة عن الإنسان تعطى هنا نغمة جديدة جذريًا خالية من أى رصانة انفعالية.

إلا أن هذه المقولات الانفعالية حددت صورة البطولة تحديدًا كاملاً فى رواية الاختبار كما قلنا وصورة الإنسان فى معظم الأجناس البلاغية: فى السير (التمجيد، التقريظ) وفى السير الذاتية (تمجيد الذات وتبرير الذات) وفى الاعترافات (الندم، التوبة)، وفى الخطابة القضائية والسياسية (الدفاع – الاتهام)، وفى الهجاء البلاغى (الفضح الانفعالى)

وغيرها. إن تنظيم صورة الإنسان واختبار صفاته والربط بينها وطرق ربط التصرفات والأحداث بصورة البطل تتحدد كاملاً إما بالدفاع عنه، بتقريظه، بتمجيده أو على العكس باتهامه، بفضحه إلـخ. وتقـوم فـى أساس هذا كله فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تنفى عنه إمكانية أى تغير جوهرى، ولهذا السبب فالبطل هنا يقوم إما تقويمًا إيجابيًـا حتـى النهاية أو سلبيًا حتى النهاية. زد على ذلك أن ما يهيمن علـى أسـاس مفهوم الإنسان للذى يحكم بطل الرواية السفسطائية والسيرة والسيرة الذاتية اليونانيتين واللاتينيتين ثم رواية الفروسـية فروايـة الاختبـار والأجناس البلاغية المتصلة بها هو المقولات القانونيـة البلاغيـة. إن وحدة الإنسان ووحدة تصرفاته (فعله) تحملان طابعًا حقوقيًـا بلاغيـا، ولهذا السبب تبدوان خارجيتين وشكليتين من وجهـة نظـر المفهـوم السيكولوجى المتأخر للشخصية. وليس من قبيل المـصادفة أن تكـون الرواية السفسطائية قد ولدت من التخيل الحقوقى المنفصل عـن حيـاة الخطيب الحقوقية والسياسية. وكـان التحليـل والتـصوير البلاغيـان "للجريمة"، "والفضل" "والمأثرة" وسلامة الرأى السياسى إلـخ يحـددان المخطط التقريبى لتحليل وتصوير السلوك الإنسانى فى الرواية. وهـذه الصورة التقريبية كانت تحدد وحدة الفعل وتصنيفه القطعى. مثل هـذه الصور التقريبية كانت تقوم فى أساس تصوير الشخصية.. ثـم كانـت المادة المغامراتية الشهوية والسيكولوجية (البدائية) تتوضع حول هـذه النواة البلاغية الحقوقية.

صحيح أنه وجدت إلى جانب هذه المقاربة البلاغيـــة الخارجيـــة لوحدة الشخصية الإنسانية ولسلوكها مقاربة أخرى للـــذات، اعترافيـــة "نادمة"، كان لها هى أيضًا مخططها المبسط فى بناء صورة الإنـــسان وسلوكه (منذ أيام أوغسطين)، لكن تأثير فكرة الاعتراف لدى الإنـــسان الداخلى هذه (وبناء صورة هذا الإنسان بالتوافق مع هذه الفكرة) لم يكن ذا شأن فى رواية الفروسية وفى رواية الباروكو، ولم يعظم شـــأنه إلا فى وقت متأخر، فى العصر الحديث.

على هذه الخلفية يبرز بوضوح فى المقام الأول العمل الـــسلبى لرواية النصاب: أى تهديم وحدة الشخصية والفعل والحدث. مـــن هـــو النصاب؟ من هو لاساريليو أو جيل بلاس أو غيرهما؟ أهو نـــصاب أم إنسان شريف، أهو شرير أم طيِّب، جبان أم شجاع؟ هل يمكننا التحدث عن أفضال أو جرائم أو مآثر تكون وتحدد صورته؟ إنه خارج الـــدفاع والاتهام، خارج التمجيد أو الفضح، إنه لا يعرف الندم ولا تبرير الذات إنه لا يرتبط بأى معيار وبأى مطلب أو مثل أعلى، إنه لـــيس واحـــدًا وليس متماسكًا من وجهة نظر الوحدات البلاغيـــة المتـــوفرة لقيـــاس الشخصية. كأن الإنسان هنا يتحرر مـــن كـــل قيـــود هـــذه الوحـــدات الاصطلاحية، فهو لا يتحدد ولا يكتمل فيها، بل يسخر منها.

هنا تسقط كل الصلات بين الإنـــسان وســـلوكه، بـــين الحـــدث والمشاركين فيه. وتتكشف قطيعة حادة بين الإنسان ووضعه الخارجى – مقامه، كرامته، فئته الاجتماعية. حول النصاب كل الأوضاع الرموز الرفيعة، الروحية كما الدنيوية، التى كان الإنسان يرتديها بوقار وبكذب

منافق تتحول إلى أقنعة، إلى ألبسة تنكرية، إلى أدوات تمثيل. فى جو الخداع المرح يتم تحويل وتخفيف كل هذه الرموز والأوضاع الرفيعة، تجرى إعادة تنبير جذرية لها.

وإلى إعادة تنبير جذرية كهذه تتعرض، كما قلنا، اللغات الرفيعة التى التحمت بأوضاع معينة للإنسان.

إن كلمة الراوية ككلمة بطل هذه الرواية لا تكبل ذاتها بأى من الوحدات النبروية المتوفرة، إنها تفضل، حتى حين تحاكى بسخرية أو تضحك، البقاء كأنما دون أى نبرة، كلمة إخبارية جافة.

إن بطل رواية النصب يقابل بطل رواية الاختبار والإغراء، إنه لا يخلص لشىء ويخون كل شىء، إلا أنه فى هذا كله صادق مع نفسه، صادق مع طبيعته الخالية من الانفعالية والمتشككة. وهنا يأخذ فى النضوج مفهوم جديد للشخصية الإنسانية، مفهوم ليس بلاغيًا بل "اعترافى"، ما زال يتلمس كلمته ويعد لها تربتها. إن رواية النصاب لما توزع مقاصدها توزيعًا أوركستراليا بالمعنى الدقيق للكلمة، لكنها تعمل على الإعداد لهذا التوزيع إعدادًا جوهريًا بتخليصها الكلمة من الانفعالية الثقيلة المرهقة لها ومن كل النبرات الميتة والكاذبة وبتخفيف الكلمة بل بتفريغها إلى حد ما. ومن هنا أهمية هذه الرواية إلى جانب قصة النصب الطويلة الهجائية والمحاكاتية، وإلى جانب الملحمة المحاكاتية وما يرتبط بها كلمة من محورة مناسبة للقصص حول صورة المهرج والغبى.

هذا كله مهّد السبيل أمام نماذج الخط الثانى الروائيـــة العظيمـــة كدون كيخوت مثلاً. ففى هذه الأعمال المفصلية العظيمة يصبح الجنس الروائى ما هو بالفعل، ويكشف كل إمكاناته. هنا تتضح تمامًا الـــصور الروائية الثنائية الصوت الحقيقية الفريدة فى اختلافهـــا العميـــق عـــن الرموز الشعرية وتبلغ أوسع مداها. فإذا كان الوجه المـــشوه بالكـــذب الانفعالى فى نثر النصاب والمهرج المحاكاتى فى جو الخداع المـــرح والمريح يتحول إلى نصف قناع فنى ومكشوف، فنصف القنـــاع هـــذا يخلى مكانه هنا إلى صورة نثرية فنية حقيقية للوجه. اللغات هنا تكـــف عن أن تكون مجرد موضوع محاكاة ساخرة محاجية خالصة أو محاكاة ساخرة لذاتها، بل تأخذ فى أداء وظيفة التـــصوير الفنـــى، التـــصوير الحقيقى. وتتعلم الرواية استخدام كل اللغات والطرق والأجناس، وتجبر كل العوالم التى مضى زمنها وشاخت، وكل العوالم الغريبـــة والبعيـــدة اجتماعيًا وأيديولوجيا على التكلم عن نفـــسها (العـــوالم) بلغتهـــا هـــى وبأسلوبها هى. لكن المؤلف يعلى (يبنى) فوق هذه اللغـــات مقاصـــده ونبراته المقترنة حواريا بهذه اللغات. إن المؤلف يضمّن صورة اللغـــة الغريبة فكره دون لوى لرقبة هذه اللغة أو لفرديتها. إن كلمة البطل عن نفسه وعن عالمه تندمج عضويًا ومن الداخل بكلمة المؤلف عنه وعـــن عالمه. وفى مثل هذا الاندماج الداخلى لـــوجهتى النظـــر وللمقـــصدين وللتعبيرين فى كلمة واحدة تكتسب محاكاتيتها الساخرة طابعًا خاصًا: إذ تبدى اللغة.المحاكاة مقاومة حوارية حية للمقاصد الغريبـــة المحاكيـــة: ويأخذ يتردد فى الصورة ذاتها حديث غير مكتمل؛ وتـــصبح الـــصورة

تفاعلاً حيًا مكشوفًا بين عوالم ووجهات نظر ونبرات. ومن هنا إمكان تغيير نبرة صورة كهذه، وإمكان وجود مواقف مختلفة من النقاش المتردد داخل الصورة، واتخاذ مواقع مختلفة فى هذا النقاش، وبالتالى إمكان تفسيرات مختلفة للصورة نفسها. الصورة تصبح متعددة الدلالات كالرمز. هكذا تنشأ الصور الروائية الخالدة التى تعيش فى العصور المختلفة حياة مختلفة. هكذا على سبيل المثال أعيد تنبير صورة دون كيخوت بأشكال مختلفة وفسرت تفسيرات مختلفة خلال تاريخها اللاحق، إلا أن هذه التبريرات والتفسيرات المختلفة كانت استمرارًا ضروريًا وعضويًا لتطور هذه الصورة واستكمالا للنقاش غير المكتمل الكامن فيها.

وترتبط هذه الحوارية الداخلية للصور بالحوارية العامة للتنوع الكلامى كله فى النماذج الكلاسيكية لراوية الخط الثانى. هنا تتفتح وتتفعل طبيعة التنوع الكلامى الحوارية، وترتبط اللغات إحداها بالأخرى وتنيرها[1]. إن كل مقاصد المؤلف الجوهرية توزع أوركستراليا وتنعكس من زوايا مختلفة عبر لغات التنوع الكلامى للعصر. اللحظات الثانوية، الإخبارية الخالصة التى لها صبغة الملاحظة هى وحدها التى تعطى من خلال كلمة المؤلف المباشرة. إن لغة الروائية تصبح نظّام لغات منظمًا فنيًا.

---

(١) قلنا سابقًا إن الحوارية المحتملة للغة.الخط الأول المنبلسة، إن محاجيتهـا مع التنوع الكلامى الفج تفعّل هنا.

واستكمالا لما عرضناه من فروق بين روايتي الخطين الأول والثاني وبغية المزيد من الدقة سنتوقف أيضًا عند لحظتين تبينان الاختلاف في موقف كل من الخطين الأسلوبيين من التنوع الكلامي.

كانت روايات الخط الأول كما رأينا تدخل تنوع الأجناس الحياتية المعيشية ونصف الأدبية لإخراج التنوع الكلامي الفج من هذه الأجناس وإحلال لغة "منبّلة" رتيبة محله. فلم تكن الرواية بذلك موسوعة لغات بل أجناس. صحيح أن هذه الأجناس كانت تعطي كلها على خلفية تشيع فيها الحوارية هي خلفية لغات التنوع الكلامي المناسبة، المرفوضة أو المنقاة "المطهرة" محاجيًا، إلا أن خلفية التنوع الكلامي هذه كانت تبقى خارج الرواية.

كما نلاحظ في الخط الثاني أيضًا نفس الطموح إلى الموسوعية الجنسية (وإن لم يكن بنفس الدرجة). حسبنا ذكر رواية "دون كيخوت" الغنية جدًا بالأجناس الدخيلة. إلا أن وظيفة الأجناس الدخيلة في روايات الخط الثاني تتغير تغيرًا حادًا. فهي هنا مسخرة للهدف الأساسي وهو إدخال التنوع الكلامي وتنوع لغات العصر في الرواية. فإدخال الأجناس الخارجة عن الأدب (كالمعيشية مثلاً) لا يتم بهدف إسباغ النبل أو الصفة الأدبية عليها، إنما، على الضبط، لصفتها الخارجة عن الأدب، إمكان إدخال لغة غير أدبية (أو حتى لهجة) في الرواية. إن تعددية لغات العصر يجب أن تمثّل في الرواية.

وعلى أرضية رواية الخط الثانى أخذ يصاغ ذلك المطلب الذى كثيرًا ما أعلن فيما بعد أنه مطلب تكوينى للجنس الروائى (بخلاف الأجناس الملحمية الأخرى)، ثم عُبّر عنه على النحو التالى: على الراوية أن تكون انعكاسًا كاملاً ومتكاملاً للعصر.

هذا المطلب تجب صياغته على نحو آخر: يجب أن تمثل فى الراوية أصوات العصر الاجتماعية الأيديولوجية كلها، أى كل لغات العصر الجوهرية إلى حد ما، على الرواية أن تكون مجهر التنوع الكلامى.

فى هذه الصيغة يصبح هذا المطلب محايثًا بالفعل لفكرة الجنس الروائى التى حددت التطور الخلاق لأهم نوع من أنواع رواية العصر الحديث الكبيرة بدءًا من "دون كيخوت". فهذا المطلب يكتسب معنى جديدًا فى رواية التربية، حيث فكرة الصيرورة المصطفية للإنسان وتطوره تقتضى بذاتها تصويرًا واسعًا جدًا لعوالم العصر الاجتماعية وأصواته ولغاته التى تتم فيها صيرورة البطل المصطفية والمجرِّبة. لكن ليست رواية التربية وحدها التى تطالب عن حق بهذه السعة (التى لا تدع زيادة لمستزيد) فى تصوير اللغات الاجتماعية بطبيعة الحال، بل أن هذا المطلب يمكن أن يقترن عضويًا بتوجهات ومطالب أُخرى متنوعة جدًا. وعلى سبيل المثال روايات أى. سو تنزع إلى تصوير العوالم الاجتماعية تصويرًا كاملاً وتامًا.

يقوم فى أساس مطالبة الرواية بالتصوير الشامل للغات العصر الاجتماعية فهم صحيح لماهية التنوع الكلامى الروائى. فكل لغة لا تتكشف فى فرادتها إلا إذا قرنت بكل اللغات الأخرى التى تدخل فى نفس الوحدة المتناقضة للصيرورة الاجتماعية. إن كل لغة فى الرواية هى وجهة نظر، هى أفق اجتماعى أيديولوجى لمجموعات اجتماعية فعلية وممثليها المجسدين. ومادامت اللغة لا تحس بذاتها أفقًا اجتماعيًا إيديولوجيًا فريدًا، فإنه لا يمكنها أن تكون مادة توزيع أوركسترالى، لا يمكنها أن تصبح صورة لغة. ومن ناحية أخرى، كل وجهة نظر جوهرية بالنسبة إلى الرواية يجب أن تكون وجهة نظر مشخصة، مجسدة اجتماعيًا، لا أن تكون موقفًا معنويًا مجردًا خالصًا، وبالتالى يجب أن تكون لها لغتها الخاصة التى تتحد بها اتحادًا عضويًا. الرواية لا تبنى على اختلافات معنوية مجردة ولا على صدامات خالصة فى الحدث، بل على تناقض اجتماعى مشخص. ولهذا السبب فذلك الحد الأقصى من الامتلاء فى تصوير وجهات النظر المجسدة الذى تسعى إليه الرواية ليس حدًا أقصى منطقيًا منتظمًا، ليس حدًا أقصى معنويًا خالصًا فى تصوير وجهات النظر المحتملة، لا، بل إنه اشتمال مشخص وتاريخى على اللغات الاجتماعية الأيديولوجية الفعلية الداخلة فى تفاعل فى عصر ما والمنتمية إلى وحدة متناقضة واحدة فى طور التكون والصيرورة. إن كل لغة تأخذ تتردد على الخلفية المشيعة للحوارية التى للغات العصر الأخرى وفى تفاعل حوارى مباشر معها (فى الحوارات المباشرة) على نحو غير الذى كانت تتردد عليه فيما لو

كانت "فى ذاتها" إن صح التعبير (أى دون علاقتها باللغات الأخرى). فاللغات المختلفة وأدوارها ومعناها التاريخى الفعلى لا تتكشف تمامًا وحتى النهاية إلا فى كلية التنوع الكلامى للعصر، تمامًا كما لا يتكشف المعنى النهائى، الأخير لرد ما فى حوار إلا حين ينتهى الحوار، إلا حين يقول كل الأطراف ما لديهم، أى فى سياق حديث كامل فقط. هكذا لغة "أداميس" على شفاه دون كيخوت لا تكشف ذاتها وملء معناها التاريخى حتى النهاية إلا فى كلية حوار اللغات فى عصر سرفنتس.

ولننتقل إلى اللحظة الثانية التى تبين الفرق بين الخطين الأول والثانى. إن رواية الخط الثانى تطرح فى مقابل مقولة الأدبية نقد الكلمة الأدبية بما هى كذلك، والكلمة الروائية قبل غيرها. والنقد الذاتى للكلمة هذا هو خصيصة الجنس الروائى الجوهرية. إن الكلمة تنقد من حيث علاقتها بالواقع: من حيث ادعائها عكس الواقع عكسا أمينا، وتوجيه الواقع وإعادة بنائه (الدعاوى الطوباوية للكلمة)، والحلول محل الواقع بوصفها بديله (الحلم، التخيل القائم مقام الحياة). حتى إننا نجد فى "دون كيخوت" اختبار الكلمة الروائية الأدبية بالحياة، بالواقع. وبقيت رواية الخط الثانى فى تطورها اللاحق رواية اختبار الكلمة الأدبية إلى حد ما، إلا أننا نلاحظ نمطين من هذا الاختبار.

النمط الأول يركز نقد الكلمة الأدبية واختبارها حول البطل – "الإنسان الأدبى" الذى ينظر إلى الحياة بعينى الأدب ويحاول أن يحيا "حسب الأدب" ودون كيخوت ومدام بوفارى أشهر نماذج هذا النمط. إلا أن "الإنسان الأدبى" واختبار الكلمة الأدبية المرتبط به موجودان فى كل

رواية كبيرة تقريبًا – هذه هى بقدر أو بآخر حال كل أبطـــال بلـــزاك ودوستويفسكي وتورغنيف وغيرهم. الشيء المختلف فقط هو وزن هذه اللحظة فى كلية الرواية.

أما النمط الثانى من الاختبار فيدخل المؤلف الذى يكتب الرواية ("كشف الطريقة" حسب مصطلحات الشكليين) إنما ليس بصفة بطل، بل بصفة المؤلف الفعلى لهذا العمل. فإلى جانب الرواية المباشرة تعطـــى مقاطع من "رواية عن الرواية" (والنموذج الكلاسيكى لهذا الـــنمط هـــو "تريسترام شندى" بطبيعة الحل).

وبالإضافة إلى ذلك يمكن لكلا النمطين من اختبار الكلمة الأدبية أن يجتمعا ويتحدا. وكذا نجد حتى فى "دون كيخوت" عناصـــر روايـــة عن الرواية (المسجلة بين المؤلف ومؤلف الجزء الثانى المزور). ثـــم يمكن لأشكال اختبار الكلمة الأدبية أن تكون جد مختلفة (وأنواع النمط الثانى متباينة بنوع خاص). وأخيرًا لابد من التنويـــه تنويهًـــا خاصًـــا باختلاف درجة محاكاة الكلمة الفنية المختبرة. فالقاعدة أن اختبار الكلمة يقترن بمحاكاتها الساخرة، لكن درجة المحاكاة الساخرة وكذلك درجـــة قدرة الكلمة المحاكاة على المقاومة الحوارية يمكن أن تختلفـــا اختلافًـــا كبيرًا: من المحاكاة الأدبية الخارجية والفجة (التى هى غايـــة ذاتهـــا) وحتى التضامن شـــبه الكامـــل مـــع الكلمـــة المحاكـــاة ("الـــسخرية الرومنطيقية") وفى موقع وسط بين هذين الحدين الأقـــصيين، أى بـــين المحاكاة الأدبية الخارجية وبين "السخرية الرومنطيقية"، نجـــد روايـــة "دون كيخوت" بكلمتها المحاكية ذات الحوارية العميقة إنمـــا الموازنـــة

بحكمة. ويمكن، استثناءً، اختبار الكلمة الأدبية فى الرواية دون أى أثر للمحاكاة والمثال الحديث المثير للاهتمام هو رواية و. برشفين "وطن الغرانيق". فالنقد الذاتى للكلمة الأدبية هنا (رواية عن الرواية) يتحول إلى رواية فلسفية عن الإبداع تخلو من أى محاكاة ساخرة.

وهكذا تخلى مقولة الأدبية فى الخط الأول بدعواها الدوغماتية عن دورها الحيوى المكان لاختبار الكلمة الأدبية ونقدها الذاتى فى روايات الخط الثانى.

ومع مطلع القرن التاسع عشر ينتهى التعارض الحاد بين خطى الرواية الأسلوبيين: بين أماديس من جهة وغرغنتوا وبنتغرويل ودون كيخوت من جهة أخرى؛ بين رواية الباروكو الرفيعة ورواية "البسيط جدًا" (Simplissimus) وروايات سوريل وسكارون من ناحية أخرى؛ بين رواية الفروسية من جهة وملحمة المحاكاة الساخرة والقصة الهجائية ورواية النصب من ناحية أخرى؛ بين روسو وريتشاردسون من ناحية وفيلدنغ وستيرن وجان بول وغيرهم من ناحية أخرى. يمكننا بالطبع أن نتتبع حتى يومنا هذا تطورًا خالصًا إلى حد ما لكل من الخطين، لكن هذا التطور يجرى بعيدًا عن الطريق الأساسى للرواية الجديدة. فكل أنواع رواية القرنين التاسع عشر والعشرين التى تنطوى على قيمة ما تحمل طابعًا مختلطا، وإن كان الخط الثانى هو المهيمن فيها طبعًا. ومما له دلالته أن الخط الثانى إياه يهيمن أسلوبيًا حتى فى رواية الاختبار الخالصة التى تعود إلى القرن إن سمات الخط الثانى تصبح مع مطلع القرن التاسع عشر السمات الأساسية المكونة للجنس

الروائى عامة. فالكلمة الروائية أظهرت إمكاناتها الخاصة بهـا[1] دون سواها فى الخط الثانى تحديدًا. والخط الثانى هو الذى كشف مرة ولكل مرة الإمكانات الكامنة فى الجنس الروائى. وفيه أصبحت الرواية ما هى عليه.

فما هى المقدمات السوسيولوجية لكلمة الخط الأسلوبى الثانى الروائية؟ لقد نشأت الرواية حين وجدت أفضل الشروط لتفاعل اللغات والإنارة المتبادلة بينها، لتحول التنوع الكلامى من "الوجود فى ذاته" (حين لا تعرف اللغات إحداها الأخرى أو حين تستطيع إحداها تجاهل الأخرى) إلى "وجوده لذاته" (حين تتكشف لغات التنوع الكلامى إحداها للأخرى وتضحى إحداها الخلفية المشيعة للحوارية بالنسبة إلى الأخرى). إن لغات التنوع الكلامى كالمرايا الموجهة إحداها إلى الأخرى التى تعكس كلٌ بطريقتها قطعة، زاوية صغيرة من العالم، تجعلنا نخمن ونرى تخلف أشكالها المتبادلة الانعكاس عالمًا أوسع مستويات وآفاق أكثر مما تستطيع لغة واحدة، مرآة واحدة أن ترينا.

إن عصر الاكتشافات الفلكية والرياضيات والجغرافية الكبرى التى حطمت محدودية العالم القديم وانغلاقه، محدودية القيمة الرياضية، ووسعت حدود العالم الجغرافى القديم، إن عصر الانبعاث والبروتستنتية اللذين حطما مركزية القرون الوسطى الأيديولوجية الكلمية، إن عصرًا كهذا لم يكن ليناسبه إلا وعى لغوى غاليليئى، وعى جسد ذاته فى كلمة الخط الأسلوبى الثانى الروائية.

وختامًا لابد لنا من إيراد بعض الملاحظات المنهجية.

إن عجز الأسلوبية التقليدية التى لا تعرف وعيًا لغويًا بطليموسيا أمام فرادة النثر الروائى الحقيقية، وعدم صلاحية المقولات الأسلوبية التقليدية التى تستند إلى وحدة اللغة وإلى القصدية المتساوية المباشرة لكل مقومات هذه اللغة للتطبيق على هذا النثر، وتجاهل القيمة المؤسلبة الهائلة التى للكلمة الغريبة والتى لوضع الكلام غير المباشر، المتحفظ، هذا كله أدى عادة إلى استبدال التحليل الأسلوبى للنثر الروائى بوصف لسانى محايد للغة عمل ما أو إلى ما هو أسوأ من ذلك – أعنى وصف لغة كاتب ما.

لكن وصفًا كهذا للغة لا يمكنه بذاته أن يقدم شيئًا لفهم الأسلوب الروائى. زد على ذلك أنه باطل منهجيًا حتى بوصفه وصفًا لسانيا للغة، ذلك أنه لا توجد فى الرواية لغة واحدة بل لغات تقترن فيما بينها فى وحدة أسلوبية خالصة وليس فى وحدة لغوية إطلاقًا (كما يمكن للهجات أن تختلط وتشكل وحدات لهجوية جديدة).

إن لغة رواية الخط الثانى ليست لغة واحدة تشكلت منشئيًا من اختلاط لغات، لكنها، كما نوهنا أكثر من مرة، نظام فنى فريد للغات لا تقع فى مستوى واحد. وحتى لو صرفنا النظر عن الكلام الشخوص وعن الأجناس الدخيلة، فإن كلام المؤلف ذاته يبقى مع هذا نظام لغات أسلوبيًا: إذ أن كتلا مهمة من هذا الكلام تؤسلب (مباشرة أو بالمحاكاة الساخرة، أو بسخرية) اللغات الغريبة، وتتناثر فيها الكلمات الغريبة غير منصصة بل تعود شكلاً إلى كلام الكاتب لكنها مبعدة بوضوح عن

شفتيه بنبرة سخرية أو محاكاة ساخرة أو محاججة أو بأى نبرة تحفظ أخرى. إن إرجاع كل هذه الكلمات الموزعة توزيعًا أوركستراليا والمغرَّبة إلى القاموس الواحد لمؤلف ما، وإرجاع الخصائص الدلالية النحوية للكلمات والأشكال الموزعة توزيعًا أوركستراليا إلى خصائص الدلالة والنحو لدى المؤلف، أى إدراك هذا كله، وصفه كأنه السمات اللسانية للغة ما واحدة للمؤلف أمر غير معقول وسخيف كلامعقولية وسخف "تجيير" الأخطاء اللغوية التى يقترفها أحد شخوص الرواية ويعرضها المؤلف عرضًا "ماديًا" لحساب لغة هذا الكاتب. إن نبرة المؤلف موجودة بالطبع على كل هذه العناصر اللغوية الموزعة توزيعًا أوركستراليا والمغربة، وهذه العناصر محكومة فى نهاية المطاف بإرادة المؤلف الفنية، وهى من مسؤوليته الكاملة، لكنها لا تعود إلى لغة المؤلف ولا تقع ولغته فى مستوى واحد. إن وصف لغة الرواية مهمة لا معنى لها من الناحية المنهجية لأن موضوع هذا الوصف نفسه –أى اللغة الواحدة للرواية – لا وجود له إطلاقًا.

إن ما يعطى فى الراوية هو نظام فنى للغات أو بكلام أدق لصور اللغات، والمهمة الفعلية لتحليل الرواية تحليلاً أسلوبيًا هى الكشف عن اللغات الموزعة أوركستراليا المتوفرة فى قوام الرواية، وفهم درجة ابتعاد كل لغة عن المرجع المعنوى الأخير للعمل، ومختلف زوايا انعكاس المقاصد فيها، وفهم علاقاتها الحوارية المتبادلة، وأخيرًا تحديد الخلفية المتنوعة كلاميا المشيعة للحوارية خارج العمل بالنسبة لكلمة المؤلف المباشرة فيما لو وجدت هذه الكلمة المباشرة (وهذه المهمة الأخيرة هى الأساسية بالنسبة لرواية الخط الأول).

إن حل هذه المهام الأسلوبية يفترض أول ما يفترض نفاذًا فنيًا إيديولوجيا عميقًا إلى صلب الرواية[١]. مثل هذا النفاذ (المدعم بالمعرفة بطبيعة الحال) يستطيع وحده استكناه الفكرة الفنية الجوهرية للكل الروائى والشعور، انطلاقًا من هذه الفكرة، بأدق الفروق فى ابتعاد لحظات اللغة المختلفة عن المرجع المعنوى الأخير للعمل، وبأدق الفروق فى تنبير المؤلف للغات وللحظاتها المختلفة إلخ. ولا تستطيع أى ملاحظات لسانية مهما دقت الكشف أبدًا عن حركة مقاصد المؤلف هذه ولا عن لعبها بين اللغات المختلفة ولحظاتها. إن الإدراك الأيديولوجى الفنى لكلية الرواية يجب أن يوجه طول الوقت تحليلها الأسلوبى. وعلينا ألا ننسى بالإضافة إلى ذلك أن اللغات المدخلة فى الرواية أخذت شكل صور فنية للغات (فهى ليست معطيات لسانية خاما)، وأن هذا الشكل الذى اتخذته يمكن أن يكون فنيًا وموفقًا بدرجة أو بأخرى، وأن يتجاوب بقدر أو بآخر وروح للغات المصورة وقوتها.

لكن النفاذ الفنى وحده لا يكفى بطبيعة الحال. فالتحليل الأسلوبى يصطدم بجملة صعوبات، خصوصًا حين يتعامل مع أعمال تعود إلى عصور بعيدة ولغات غريبة حيث لا يجد الإدراك الفنى سندًا له فى السليقة اللغوية الحية. فى هذه الحالة تبدو اللغة، نتيجة ابتعادنا عنها، كأنها فى مستوى واحد، فنحن لا نشعر فيها بالبعد الثالث ولا بالفروق بين المستويات والأبعاد. هنا تستطيع الدراسة اللغوية التاريخية اللسانية

---

(١) مثل هذا النفاذ يفترض أيضًا تقويم الرواية، وليس تقويمها الفنى بالمعنى الضيق وإنما أيضًا تقويمها الإيديولوجى، ذلك أنه لا فهم فنى دون تقويم.

للنظم اللغوية والأساليب (الاجتماعية، المهنية، الجنسية، الاتجاهية. إلخ) الموجودة فى عصر ما مساعدتنا مساعدة جوهرية فى اســتعادة البعــد الثالث فى لغة الرواية واستعادة التباين والمسافات فيها. لكن اللــسانيات المعاصرة تظل دعامة ضرورية للتحليل الأسلوبى حتى لدى دراســتنا الأعمال المعاصرة.

إلا أن هذا أيضًا لا يكفى فبدون فهم عميــق للتنـــوع الكلامـــى، ولحوار اللغات فى عصر ما، لا يمكن للتحليل الأســلوبى للراويـــة أن يكون مثمرًا. ولكن كيما نفهم هذا الحوار، كيما نسمع بوجه عــام هنــا حوارًا لأول مرة، لا تكفينا المعرفة اللسانية والأسلوبية بهيئة اللغــات، بل يلزمنا فهم عميق للمعنى الاجتماعى الأيديولوجى لكل لغة، ومعرفة دقيقة بالتوزع الاجتماعى لكل أصوات العصر الأيديولوجية.

إن تحليل الأسلوب الروائى يصطدم بصعوبات من نوع خــاص تحددها سعة عمليتى تحول تخضع لهما أى ظــاهرة لغويــة: عمليــة القوننة (Canonisation) وعملية إعادة التنبير.

فبعض عناصر التنوع الكلامى المدخلة فى لغة الرواية كالتعابير المحلية والمهنية التقنية إلخ. يمكنها أن تخدم توزيع المؤلف لمقاصــده (وبالتالى تستخدم بتحفظ، مع احتفاظ بمسافة معينة). وبعض عناصــر التنوع الكلامى الأخرى، الشبيهة بالأولى، تكون قد فقدت فى اللحظــة إياها نكهتها "اللغوية الغريبة" التى تكون اللغــة الأدبيــة قــد قوننتهــا وكرستها وبالتالى لا يعود المؤلف يشعر بها فى نظام لهجة محليــة أو أرغة، بل فى نظام اللغة الأدبية، وسيكون خطأ فادحًا عــزو وظيفــة

التوزيع الأوركسترالى إليها: فهى قد صارت ولغة المؤلف فى مستوى واحد، أو صارت، فيما لو لم يكن المؤلف متضامنًا حتى مع اللغة الأدبية المعاصرة، فى مستوى لغة موزعة أوركستراليا أخرى (لغة أدبية وليست محلية). ولكن يصعب جدًا فى حالات أخرى تقرير ما هو الشىء الذى أصبح بالنسبة إلى المؤلف عنصرا مقوننا من عناصر اللغة، وما هو الشىء الذى ما زال يشعر فيه بالتنوع الكلامى. وتعظم هذه الصعوبة بقدر ما يبعد العمل المحلل عن الوعى المعاصر. ففى العصور التى يبلغ فيها التنوع الكلامى مداه، أى حين يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترًا وقويا بشكل خاص، حين يغمر التنوع الكلامى اللغة الأدبية من كل النواحى، أى بالضبط فى العصور الأكثر مناسبة للرواية، تقونن للحظات التنوع الكلامى وتنتقل من لغة معيشة إلى لغة أدبية، ومن لغة أدبية إلى لغة معيشية، من أرغة مهنية إلى لغة معيشية عامة، من جنس إلى جنس آخر إلخ. وفى هذا الصراع المتوتر تبرز لحدود وتمحى فى آن، ويستحيل أحيانًا تبين أين بالضبط محت الحدود وانتقل أحد أطراف الصراع إلى أرض الغير. وهذا كله يولد صعوبات هائلة أمام التحليل. وفى العصور الأكثر استقرارًا تكون اللغات أكثر محافظة وتجرى عملية القوننة على نحو أبطأ وأصعب يمكن اقتفاء آثارها بسهولة. إلا أنه يجب القول إن سرعة القوننة لا تخلق صعوبات إلا فى تفاصيل التحليل الأسلوبى ودقائقه (وفى المقام الأول لدى تحليل الكلمة الغريبة المنثورة شتاتًا فى كلام المؤلف)، إلا أنها لا تستطيع إعاقة اللغات الأساسية الموزعة أوركستراليا والمسارات الأساسية لحركة المقاصد ولعبها.

والعملية الثانية – تغيير مواقع النبرة – أعقد كثيرًا، ويمكنها تشويه الأسلوب الروائى تشويها أكثر جوهرية. فهذه العملية تمس إحساسنا بالمسافات ونبرات المؤلف المتحفظة إذ تمحى الفروق بينها بالنسبة إلينا وقد تلغيها تمامًا فى أحيان كثيرًا. لقد تهيأ لنا أن قلنا أن بعض أنماط الكلمة الثنائية الصوت وأنواعها تفقد بسهولة كبيرة بالنسبة إلى الإدراك صوتها الثانى وتتحد بالكلام المباشر الأحادى الصوت. وهكذا فالمحاكاة الساخرة، حيثما لا تكون غاية بذاتها بل تتصل بوظيفة تصويرية، يمكنها فى ظروف معينة أن تضع بسرعة وسهولة كبيرتين بالنسبة إلى الإدراك أو أن يضعف زخمها على حد كبير. لقد سبق وقلنا إن الكلمة المحاكاة محاكاة ساخرة فى الصورة النثرية الأصلية تبدى مقاومة حوارية داخلية للمقاصد المحاكية محاكاة ساخرة: فالكلمة ليست مادة "شيئية" ميتة فى يد الفنان الذى يتعامل بها، بل كلمة حية ومتماسكة وأمينة مع نفسها فى كل شيء، كلمة قد تصبح غير مناسبة لوقتها ومضحكة، لكن معناها إذا تحقق مرة لا يمكنه أن يخبو نهائيًا أبدًا. فمع تغير الظروف قد يعطى هذا المعنى ومضات جديدة وساطعة ويحرق القشرة "الشيئية" التى نمت عليه وبالتالى يحرم نبرة المحاكاة الساخرة أرضيتها الحقيقية ويعتمها ويطفئها. وبالإضافة إلى ذلك يجب أخذ الخصوصية التالية لأى صورة نثرية عميقة بعين الاعتبار وهى أن مقاصد المؤلف تتحرك فيها وفق خط منحن، وأن المسافات بين الكلمة والمقاصد تتغير باستمرار، أى أن زاوية الانعكاس تتغير، ففى أعلى الخط المنحنى يمكن أن يوجد تضامن كامل بين المؤلف وصورته

(الصورة التى يرسمها)، وأن يتوحد صوتاهما، بينما يمكن أن تنشأ فى النقاط الدنيا من الخط المنحنى، على العكس من ذلك، شيئية كاملة للصورة وبالتالى محاكاة ساخرة لها فجة ومفتقرة إلى الحوارية العميقة. ويمكن لاندماج مقاصد المؤلف والصورة وللشيئية التامة للصورة أن يتناوبا بشكل حاد فى مقطع صغير من العمل (مثال ذلك ما نجده عند بوشكين بالنسبة إلى صورة أونيغين، وإلى صورة لينسكى جزئيًا). وبطبيعة الحال يمكن للخط المنحنى لحركة مقاصد المؤلف أن يكون على درجة قليلة أو كبيرة من الحدة، ويمكن للصورة الفنية بدورها أن تكون أكثر استقرارًا وتوازنًا. ويمكن فى حال تغيير ظروف إدراك الصورة أن يصبح الخط المنحنى أقل حدة، وقد يتحول، ببساطة، إلى خط مستقيم: فى هذه الحال تصبح الصورة كلها إما قصدية مباشرة أو على العكس شيئية خالصة ومحاكية ومحاكاة ساخرة فجة.

علام يتوقف التغير فى نبرة صور الرواية ولغاتها؟ إنه يتوقف على تغير الخلفية التى تشيع الحوارية فيها، على التغيرات فى قوام التنوع الكلامى. ففى تغير الحوار بين لغات العصر تأخذ لغة الصورة تتردد بشكل مختلف، ذلك لأنها تنار بشكل مختلف، ذلك لأنها تدرك على خلفية مشيعة لحوارية فيها تختلف عن سابقتها. وفى هذا الحوار الجديد يمكن أن تتعاظم فى الصورة وكلمتها قصديتها الخاصة المباشرة وتتعمق، أو، على العكس، يمكن أن تصبح الصورة شيئية تمامًا: الصورة الهزلية يمكن أن تصبح مأساوية، والصورة المفضوحة فاضحة إلخ.

وفى مثل هذا النوع من إعادة التنبير ليس هناك تخط فاضح لإرادة المؤلف. ويمكن القول إن هذه العملية تجرى فى الصورة ذاتها وليس فى ظروف الإدراك المتغيرة فقط، إذ إن جل ما تفعله هذه الظروف هو أنها تفعل القدرات الموجودة فى هذه الصورة أصلا (والحقيقة أنها أضعفت فى الوقت نفسه قدرات أخرى). ويمكننا التأكيد، ولنا بعض الحق فى ذلك، أن الصورة فى وجه ما من الوجوه تفهم وتسمع أفضل من ذى قبل. وعلى أى حال فإن قدرًا من دعم الفهم هنا يقترن بفهم جديد ومعمق.

إن عملية تغيير التنبير هى، فى حدود ما، عملية حتمية ومشروعة لا بل مثمرة. لكن هذه الحدود يمكن تخطيها بسهولة حين يكون العمل بعيدًا عنا وحين نأخذ فى إدراكه على خلفية غريبة عنه تمامًا. وفى حالة إدراك كهذا كان مصير الكثير الكثير من الروايات القديمة. لكن الذى يشكل خطورة خاصة على العمل هو إعادة تنبير مستبذلة مبسطة تهبط من كل الوجوه دون مستوى فهم المؤلف (وعصره)، وتحول الصورة الثنائية الصوت إلى صورة أحادية الصوت مسطحة: إلى صورة بطولية زائفة وانفعالية عاطفية، أو على العكس إلى هزلية بدائية. هكذا على سبيل المثال حمل الإدراك البدائى الضيق الأفق لصورة لينسكى، وحتى لصورة قصيدته "لينسكى" "أين أين انسحبت" المتسمة بميسم المحاكاة الساخرة، على "محمل الجد" ، أو الإدراك البطولى الخالص لبتشورين بأسلوب أبطال مارلينسكى.

إن أهمية عملية تغيير مواقع النبرة عظيمة جدًا في تاريخ الأدب، فكل عصر يغير على طريقته نبرة العمل الأقرب إليه زمنيًا. والحياة التاريخية للمؤلفات الكلاسيكية هي في الحقيقة عملية تغيير مستمرة لنبرتها الاجتماعية الأيديولوجية. وهذه الأعمال قادرة، بفضل الإمكانات القديمة الكامنة فيها، على أن تكشف في كل عصر وعلى الخلفية الجديدة المشبعة للحوارية فيها لحظات معنوية جديدة باستمرار؛ وبالتالي يستمر قوامها المعنوي في النماء والتطور. كما أن تأثيرها في الإبداع اللاحق يتضمن بالضرورة إعادة التنبير. إن الصور الجديدة في الأدب غالبًا ما تنشأ عن طريق إعادة تنبير الصور القديمة، وعن طريق نقلها من مقام نبروي إلى آخر، من المستوى الهزلي إلى المأساوي على سبيل المثال، أو العكس.

ويورد ف. ديبيليوس في كتبه أمثلة شيقة على مثل هذا الخلق للصور الجديدة عن طريق إعادة تنبير القديمة. فالأنماط المهنية والفئوية للرواية الإنكليزية – الأطباء، ورجال القانون، والإقطاعيون- ظهرت أول ما ظهرت في الأجناس الهزلية، ثم انتقلت إلى المستويات الهزلية الثانوية للرواية بصفتها شخوصًا "شيئية" ثانوية، ومن ثم انتقلت بعد فترة إلى المستويات العليا للرواية واستطاعت أن تصبح أبطالها الرئيسيين. وإحدى الوسائل الجوهرية لتحويل البطل من المستوى الهزلي إلى مستوى أرفع هو تصويره في محنته وآلامه. فآلام البطل تنقل البطل الهزلي إلى مقام آخر، أرفع. هكذ ساعدت صورة البخيل الهزلية التقليدية على استيعاب صورة الرأسمالي الجديدة مرتقية بها حتى صورة دومبي المأساوية.

ولإعادة تنبير الصورة الشعرية وتحويلها إلى صورة نثريـــة أو العكس أهمية خاصة. هكذا نشأت فى القرون الوسطى ملحمة المحاكاة الساخرة التى قامت بدور جوهرى فى التمهيد لروايـــة الخـــط الثـــانى (وإنجازها الكلاسيكى هو اريوستو). كما أن إعداة تنبير الصور لـــدى نقلها من ميدان الأدب إلى الفنون الأخرى (الدراما، الأوبـــرا، الرســـم) ذات أهمية كبيرة. والمثال الكلاسيكى على هذا هو التغيير الكبير نسبيًا فى موقع النبر الذى أدخله تشايكوفسكى على "يفغينى أونيغين"، والـــذى أثر تأثيرًا كبيرًا فى الإدراك الضيق لصور هذه الرواية بعد أن خفـــف من شحنة المحاكاة الساخرة فيها(١).

تلكم هى عملية إعادة التنبير. وعلينا أن نعترف بقيمتها الإنتاجية العالية فى تـــاريخ الأدب. ولـــزام علينـــا، فـــى دراســـتنا الأســـلوبية الموضوعية لروايات العصور القديمة، أن نأخذ هذه العملية بالاعتبـــار دائمًا، وأن نربط بدقة الأسلوب الذى ندرسه بخلفية التنـــوع الكلامـــى لعصره التى تشيع فيه الحوارية. ثم أن الأخذ بعـــين الاعتبـــار لكـــل التغيرات اللاحقة فى موقع النبر التى تطرأ على صور رواية من على صورة دون كيخوت مثلاً، يكتب أهمية كشفية هائلة، فهو يعمق ويوسع فهمها الأيديولوجى الفنى، ذلك أن الصور الروائية العظيمة تستمر فـــى النماء والتطور حتى بعد ولادتها، وقادرة على التحول تحولا خلاقًا فى العصور الأخرى البعيدة عن يوم وساعة ولادتها.

١٩٣٤ - ١٩٣٥

---

(١) إن مسألة الكلمة الثنائية الصوت المحاكاتية والساخرة (وبتعبير أدق مثيلاتها) فى الأوبرا والموسيقا والرقص (رقصات المحاكاة الساخرة) مسألة بالغة الخطورة.

الدراسة السادسة

من تاريخ الكلمة الروائية

(١)

لم تبدأ دراسة الرواية دراسة أسلوبية إلا من وقت جد قـصير. فكلاسيكية القرنين السابع والثامن عشر لم تكن تعترف بالرواية جنـسًا شعريًا مستقلاً، بل كانت ترجعه إلى الأجنـاس البلاغيـة المختلطـة. وأوائل منظرى الرواية يوى ("Essai sur L'origine des romans" 1670)، فليند (فى مقدمته المعروفة لـ "أغـاتون" ١٧٦٦ – ١٧٦٧)، بلنلينبورغ ("versuchuber den Roman"، ١٧٧٤ وقـد صـدرت الدراسة غفلا من اسم صاحبها) والرومنطيقيون (فريـدريك شـليغل، نوفاليس) لم يتطرقوا على الإطلاق تقريبًا إلى المـسائل الأسـلوبية[1]. وأخذ يتنامى فى النصف الثانى من القرن التاسع عـشر اهتمـام حـاد بنظرية الرواية بوصفها الجنس الأوروبى الأساسى[2]، لكـن الدراسـة

---

(١) كان الرومنطيقيون يؤكدون أن الرواية جنس مختلط (مزج بين الشعر والنثر) يضم فـى قوامه أجناسًا مختلفة (لاسيما الغنائية) لكن الرومنطيقيين لم يستخلصوا من تأكيدهم هـذا استنتاجات أسلوبية. انظر على سبيل المثال "رسالة فى الروايـة" لـصاحبها فريـدريك شليغيل.

(٢) فى ألمانيا بدءًا من أعمال شبيلهاهن (التى أخذت تظهر من عام ١٨٦٤)، وعلى الأخص بدءًا من دراسة ر. ريبمن "goethes Romantechik" 1902، وفى فرنسا بـدءًا مـن برونيتير ولنسون أساسًا.

كانت تتركز بشكل يكاد يكون مطلقًا على مسائل البنــاء والموضــوع (الثيما)[1]، لكن مسائل الأسلوبية لم تمس فيها إلا عرضا، بــل كانــت تعالج بلا مبدئية كاملة.

وبدءًا من عشرينات هذا القرن تبدل الموقف تبــدلا حــادًا إلـــى درجة ما: فقد صدر عدد ليس بالقليل من الأعمال التى تتناول أسـلوبية بعض الروائيين وبعض الروايات. وكانت هذه الأعمال غنية فى الكثير من الأحيان بالملاحظات القيمة[2] لكن خصائص الكلمة الروائية، لكــن الخصوصية الأسلوبية للجنس الروائى لم يكتشف النقاب عنها. زد على ذلك أنه حتى قضية هذه الخصوصية ذاتها لم تطرح حتى الآن بالمبدئية المطلوبة. فنحن نلاحظ خمسة أنماط فى المقاربــة الأسـلوبية للكلمــة الروائية: ١) يجرى تحليل أدوار[*] المؤلف فـــى الروايــة، أى كلمــة المؤلف المباشرة فقط (والمفروزة، إلى هــذا، بقــدر او بــآخر مــن الصحة)، من وجهة نظر التصويرية والتعبيريــة الـشعرية المألوفــة المباشرة (الاستعارات، التشابيه، التنخل المفرداتى إلخ)؛ ٢) يتم استبدال التحليل الأسلوبى للرواية بوصفها كلاً فنيًا بوصف ألسنى محايد للغــة

---

(١) اقترب باحثو تقنية "التأطير" فى النثر الفنى ("Ramenerzahlung") ودور الرواية فــى الملحمــة " kate Friedeman. Die Rolle des Erz! Ahlers in der Epik. (Leipzig 1910) من القضية المبدئية فى الرواية وهى تعدديــة أســاليب ومــستويات الجنس الروائى؛ لكن هذه القضية بقيت دون معالجة على المستوى الأسلوبى.

(٢) يمثــل عمــل H.Hatzfeld. Don- Quijote als Worthunst Work, Leip zig- Berlin, 1927 أهمية خاصة.

(*) الدور بمعناه الموسيقى "المترجم".

الروائى[١]؛ ٣) تختار من لغة الروائى العناصر المميزة للاتجاه الفنى الأدبى الذى ينسب إليه الروائى (المميزة للاتجاه الرومنطيقى، الطبيعى، الانطباعى. إلخ)[٢]؛ ٤) يجرى البحث فى الرواية عما يعبر عن فردية المؤلف، أى تحلل لغة الرواية على أنها الأسلوب الفردى للغة الروائى[٣]؛ ٥) تدرس الرواية على أنها جنس بلاغى، وتحلل وسائلها وطرقها من وجهة نظر فعاليتها البلاغية[٤].

إن أنماط التحليل الأسلوبى الخمسة هذه تغفل بقدر أو بآخر خصائص الجنس الروائى والظروف الخاصة لحياة الكلمة فى الرواية. فهى لا تأخذ لغة الروائى وأسلوبه على أنهما لغة الرواية وأسلوبها، بل تأخذهما إما بوصفهما تعبيرًا عن فردية فنية معينة وإما بوصفهما أسلوب اتجاه معين، وإما بوصفهما ظاهرة اللغة الشعرية العامة. ففردية المؤلف الفنية والاتجاه الأدبى، والخصائص العامة للغة الشعرية، وخصائص اللغة الأدبية لعصر ما تحجب عنا فى هذه الحالات كلها الجنس الروائى نفسه بمتطلباته الخاصة من اللغة وبالإمكانات الخاصة

---

(١) وعلى سبيل المثال كتاب: I. sainèan. La Langue de Rabelais Paris; T. 1- 1922. T II – 1923.

(٢) ذلك على سبيل المثال كتاب: G.Loexh. Die impressionistisch Syntax der Goncourts. Nurnberg, 1919.

(٣) تلكم هى حال دراست الفوسليريين الأسلوبية، وينبغى التنويه هنا خاصة بأعمال ليوشبيتسر في دراسة أسلوبية شارل لوى فيليب وشارل بيغى ومارسيل بروست التى جمعت فى كتاب Stilstudien (B.II. stilsprachen 1928).

(٤) يأخذ كتاب ف.ف. فينوغرادوف "فى النثر الفنى" بوجهة النظر هذه ويبنى عليها.

التى يكشفها أمام اللغة. ونتيجة هذا كله أننا نقع فى معظم الدراسات المتعلقة بالرواية على تنويعات أسلوبية طفيفة نسبيًا – فردية أو تخص وتميز اتجاهًا أدبيًا معينًا –. وهذه التنويعات الأسلوبية الطفيفة تحجب عن ناظرينا حجبًا تامًا الخطوط الأسلوبية الكبيرة المحكومة بتطور الرواية بوصفها جنسًا خاصًا. زد على ذلك أن الكلمة فى ظروف الرواية تحيا حياة خاصة جدًا يستحيل فهمها من وجهة نظر المقولات الأسلوبية التى نشأت على أساس الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة.

إن الفروق بين الرواية وبعض الأشكال الأخرى القريبة منها وبين الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة جوهرية ومبدئية بحيث أن أى محاولة ترمى إلى تطبيق مفاهيم الصورية الشعرية ومعاييرها على الرواية مآلها الإخفاق. ذلك أن الصورية الشعرية بالمعنى الضيق، على الرغم من وجودها فى الرواية (فى كلمة المؤلف المباشرة فى المقام الأول)، ليس لها إلا قيمة ثانوية بالنسبة إلى الرواية. زد على ذلك أن الصورية الشعرية المباشرة هذه تكتسب فى الرواية فى أحيان كثيرة جدًا وظائف خاصة تمامًا، وظائف غير مباشرة. إليكم على سبيل المثال كيف يصف بوشكين شعر لينسكى:

كان يغنى الحب، هو المؤتمر بأمر الحب،

وكانت أغنيته صافية

كأفكار عذراء ساذجة

كحلم طفل صغير، كالقمر...

(يلى ذلك تطوير للتشبيه الأخير)

إن الصور الشعرية (وبالذات التشابيه الاستعارية) التى تصور "نشيد" لينسكى ليس لها معنى شعرى مباشر هنا. ويمكن فهمها على أنها صور بوشكينية شعرية مباشرة (مع أن صفات هذا "النشيد" معطاة هنا، من حيث الشكل، من قبل المؤلف بوشكين) . إن "نشيد" لينسكى هنا يصف نفسه، بلغته هو، وبطريقته الشعرية هو. أما وصف بوشكين المباشر "لنشيد" لينسكى – وهو موجود فى الرواية – فيتردد على نحو آخر تمامًا:

هكذا كان يكتب بلغة قديمة ومهلهلة.

ما يتردد فى الأبيات الأربعة التى أوردناها هو نشيد لينسكى نفسه، هو صوته وأسلوبه الشعرى، لكنهما هنا مخترقان بنبرات المؤلف المحاكية محاكاة ساخرة. ولهذا فهما غير مبررزين وغير مفصولين عن كلام المؤلف لا تأليفيًا ولا قواعديًا.. ما أمامنا هو صورة نشيد لينسكى، لكن ليس صورته الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة، وإنما صورة روائية نموذجية لنشيده: إنها صورة لغة غريبة، هى على الضبط فى حالتنا هذه صورة أسلوب شعرى غريب (هو الرومنطيقى العاطفى). ثم إن الاستعارات الشعرية فى هذه الأبيات (كحلم طفل صغير، كالقمر وغيرها) ليست هنا وسائل تصوير أولى (كما كان بإمكانها أن تكون فى نشيد لينسكى نفسه المباشر الرصين)؛ إذ إنها تصبح هنا موضوع تصوير هو على وجه الضبط تصوير مؤسلب

أسلبة محاكاة ساخرة. هذه الصورة الروائية للأسلوب الغريب (مع ما يدخل فيها من استعارات مباشرة) فى نظام كلام المؤلف المباشر (الذى نصادر عليه) موضوعة هنا بين معترضتين نبرويتين وعلى وجه الضبط بين معترضى محاكاة ساخرة. فإذا ما حذفنا هاتين المعترضتين النبرويتين، وأخذنا ندرك الاستعارات المستخدمة هنا على أنها وسائل المؤلف نفسه فى التصوير المباشر، نحطم بذلك الصورة الروائية للأسلوب الغريب، أى على وجه الضبط الصورة التى بناها بوشكين هنا بصفته روائيًا. إن لغة لينسكى الشعرية المصورة بعيدة جدًا عن كلمة المؤلف نفسه المباشرة التى صادرنا عليها: فلغة لينسكى هنا هى مجرد موضوع (إنها شىء تقريبًا)، أما المؤلف ذاته فيكاد يكون بالكامل خارج لغة لينسكى (نبراته المحاكاتية الساخرة فقط هى التى تخترق "هذه اللغة الغريبة").

وإليكم مثالاً آخر من "أونيغين":

من عاش وفكر لابد

أن يحتقر الناس فى قرارة نفسه

ومن كان ذا إحساس لابد

أن يقلقه شبح الأيام التى لن تعود،

لابد أن يعزف عن المباهج،

لابد أن تلسعه أفعى الذكريات

وأن يتأكله الندم...

كان بإمكاننا أن نظن أن أمامنا حكمة شعرية مباشرة يقولها المؤلف نفسه. لكن البيتين التالين:

وهذا كله كثيرًا ما يضفى

على الحديث رونقًا كبيرًا

(اللذين هما للمؤلف الاصطلاحى مع أونيغين) يلقيان ظلا شيئيا على هذه الحكمة. ومع أن هذه الحكمة تندرج فى كلام المؤلف، إلا أنها مبنية فى مجال فعل صوت أنيغين، فى أسلوب أونيغين. ومرة أخرى نرى أمامنا صورة روائية لأسلوب غريب، لكنها مبنية على نحو مختلف قليلاً. إن صور هذا المقطع كلها هى موضوع تصوير: فهى تصور بوصفها أسلوب أونيغين ونظرة أونيغين إلى العالم، فهى تشبه صور نشيد لينسكى من هذه الناحية لكن صور الحكمة المذكورة رغم كونها موضوع تصوير، فإنها، بخلاف صور النشيد المذكور آنفًا، تقوم فى الوقت نفسه بالتصوير، وبعبارة أدق تعبر عن فكرة المؤلف، ذلك أن المؤلف متضامن معها إلى حد كبير على الرغم من أنه يرى محدودية النظرة الأونيغينية البيرونية إلى العالم والأسلوب الأونيغينى وقصورهما. وهكذا فالمؤلف (أى كلمة المؤلف المباشر المصادرة عليها من قبلنا) أقرب كثيرًا إلى "لغة" أونيغين منه إلى "لغة" لينسكى: فهو ليس خارج لغة أونيغين وحسب وإنما فيها أيضًا، إنه لا يصور هذه "اللغة" وحسب إنما يتكلم إلى حد ما بهذه "اللغة". والبطل موجود

فى منطقة الحديث المحتمل معه، أى فى منطقة الاتصال (التماس) الحوارى. إن المؤلف يرى محدودية اللغة – النظرة الأونيغينية التى مازالت شائعة وقصورها، ويرى وجهها المضحك المبرز والمصطنع ("موسكو فى فى بردة هارولد"، "معجمه المحشو بالمفردات العصرية الدارجة"، "أولا يكون صورة ممسوخة؟")، لكنه لا يستطيع التعبير فى الوقت نفسه عن العديد من الأفكار والملاحظات الجوهرية إلا بمساعدة هذه "اللغة" على الرغم من أنه محكوم عليها تاريخيًا ككل. إن صورة اللغة – النظرة إلى العالم الغريبة هذه التى تصوِّر وتصوَّر فى آن نمطية ومميزة جدًا للرواية. وإلى هذا النمط من الصور بالذات تنتمى أعظم الصور الروائية (صورة دون كيخوت على سبيل المثال). إن الوسائل التصويرية والتعبيرية الشعرية (بالمعنى الضيق) المباشرة التى تدخل فى تركيب صورة كهذه تحتفظ بمعناها المباشر، إلا أنه يجرى فى الوقت نفسه "التحفظ عليها"، "مظهرتها خارجيًا"، عرضها فى نسبيتها التاريخية ومحدوديتها وقصورها – إنها نقدية ذاتية إن صح التعبير. إنها تنير العالم كما إنها منارة أيضًا. وكما أن الإنسان لا يُستوعب استيعابًا كاملاً فى وضعه الفعلى، كذلك العالم لا يستوعب كاملا فى الكلمة عنه؛ فكل أسلوب قائم هو أسلوب محدود، يترتب استخدامه بتحفظ.

إن المؤلف، وهو يصور الصورة "المتكلمة بتحفظ" "للغة" أونيغين (لغة الاتجاه والنظرة إلى العالم)، أبعد من أن يكون محايدًا بالنسبة إلى هذه الصورة: إنه يحاجج هذه الصورة إلى حد ما، يتحداها،

يوافقها فى تحفظ على أشياء، يسألها، يستمع إليها، لكنه فى الوقت نفسه يسخر منها، يضخم بمحاكاة ساخرة بعض جوانبها إلخ؛ المؤلف، بعبارة أخرى، فى علاقة حوارية بلغة أونيغين؛ المؤلف يحادث أونيغين فعلاً، وهذا الحديث لحظة مكونة جوهرية بالنسبة إلى النثر الروائى كله كما بالنسبة إلى صورة لغة أونيغين. المؤلف يصور هذه اللغة، يتحدث إليها، الحديث يتغلغل إلى داخل صورة اللغة، يشيع الحوارية فى هذه الصورة من الداخل. وهكذا هى حال كل الصور الروائية الجوهرية: إنها صور أشيعت فيه الحوارية من الداخل للغات وأساليب ونظرات غريبة (غير منفصلة عن التجسيد اللغوى، الأسلوبى المشخص). إن نظريات الصورية الشعرية السائدة تجد نفسها عاجزة عجزًا تامًا لدى تحليل صور اللغات المعقدة التى أشيعت فيها الحوارية الداخلية هذه.

ويمكننا لدى تحليل "أونيغين" التقرير دون جهد بذكر أنه يوجد إلى جانب صور لغة أونيغين ولغة لينسكى صورة لغة تاتيانا، وهى صورة معقدة وعميقة جدًا يقوم فى أساسها قرن أصيل أشيعت فيه الحوارية الداخلية بين لغة ريتشردسون العاطفية الحالمة ("لغة الفتاة القروية") وبين اللغة الشعبية لحكايا المربية والقصص المعيشية والأغانى الفلاحية والعرافة إلخ. المحدود والمضحك تقريبًا والقديم فى هذه اللغة يقترن بالحقيقة الرصينة دون حدود والمباشرة للكلمة الشعبية. والمؤلف لا يصور هذه اللغة وحسب، بل يتكلم بها بشكل جوهرى إلى حذ كبير. وأجزاء مهمة من هذه الرواية معطاة فى منطقة صوت تاتيا، وهذه المنطقة كمناطق الأبطال الآخرين غير مفردة (مفصولة) تأليفيًا ولا نحويًا فى كلام المؤلف، إنها منطقة أسلوبية خالصة.

ونجد فى "أونيغين"، بالإضافة إلى مناطق الأبطال التـــى تمتـد على قسم كبير من كلام المؤلف فى الرواية، أسلبات محاكاتية ســاخرة متفرقة لاتجاهات لغات العصر وأجناسها المختلفة (مثال ذلك المحاكـــاة الساخرة للمطلع الملحمى الكلاسيكى الجديد، المحاكاة الساخرة لــشواهد القبور إلخ). وحتى استطرادات المؤلف الغنائية لا تخلو هى نفسها من لحظات مؤسلبة أسلبة محاكاة ساخرة أو من لحظات محاجية ســاخرة، وتندرج فى قسم منها فى مناطق الأبطال. وعلى هــذا فالاســتطرادات الغنائية فى الراوية تختلف اختلافًا مبدئيًا، من وجهة النظر الأسـلوبية، عن غنائية بوشكين المباشرة. إنها ليست غنائية بــل صــور روائيــة للغنائية (وللشاعر الغنائى). ونجد بالتالى لــدى التحليــل المــتمعن أن الرواية تتفكك كلها تقريبًا إلى صور لغات تتصل فيما بينها، كما بينهــا وبين المؤلف بعلاقات حوارية أصيلة. وهذه اللغات هى أساسًا أنــواع مختلفة من لغة العصر الأدبية التى هى لغة فى حالة تكــوّن وتجــدد، تختص باتجاهات معينة وأجناس معينة أو تختص بالحياة اليومية. كــل هذه اللغات تصبح هنا بكل وسائلها التــصويرية المباشــرة موضــوع تصوير، فهى تعرض هنا بوصفها صور لغات، بوصفها صورًا نمطية مميزة، محدودة، تكاد تكون مــضحكة أحيانًــا. إلا أن هــذه اللغــات المصورة تقوم هى نفسها فى الوقت نفسه بالتصوير إلى حد كبيــر. إن المؤلف يشارك فى الرواية (وهو موجود فى كل مكان فيه) بدون لغته المباشرة الخاصة تقريبًا. لغة الرواية هى نظام لغــات تنيــر إحــداها الأخرى حواريًا. ولا يجوز وصفها وتحليلهــا بوصــفها لغــة واحــدة ووحيدة.

وسأتوقف عند مثال آخر. إليكم أربعة مقاطع من فصول مختلفة فى "أونيغين":

١ – هكذا فكر الطائش الشاب (مولودوى).

٢ – . . . المغنى الشاب (ملادوى)

لقى حتفه قبل أوانه!..

٣ – أغنى الصديق الشاب (ملادوى)

والعديد من نزواته الغريبة..

٤ – وماذا لو صرع بمسدسك

صديق شاب (مولودوى)...

نرى هنا فى الحالتين من الحالات الأربع استخدامًا للشكل الكنسى السلافى لكلمة شاب (وهو ملادوى – المترجم)، وفى حالتين أخريين الشكل الروسى (مولودوى). فهل نستطيع القول إن الشكلين كليهما ينتميان إلى لغة المؤلف الواحدة وإلى أسلوبه الواحد، وإنه إنما اختير هذا الشكل أو ذاك "لضرورة الوزن"؟ أن قولاً كهذا سيكون سخافة ما بعدها سخافة بطبيعة الحال. ومع هذا فالكلام فى كل المقاطع الأربعة هو كلام المؤلف. لكن التحليل يقنعنا بأن هذه الأشكال تعود إلى نظم أسلوبية مختلفة فى الرواية.

إن كلمتى "المغنى الشاب" (المقطع الثانى) تقعان فى منطقة لينسكى، وتعطيان فى أسلوبه أى فى أسلوب الرومنطيقية العاطفية المتقادم قليلاً. وينبغى القول إن كلمتى "غنى" "والمغنى" بمعنى "كتب الشعر" "والشاعر" يستخدمهما بوشكين فى منطقة لينسكى أو المناطق المحاكاتية الساخرة أو الشيئية الأخرى (أما بوشكين نفسه فيقول بلغته حين يتكلم عن لينسكى : "هكذا كان يكتب...") أما مشهد المبارزة و"تدب" لينسكى ("ترثون للشاعر يا أصدقائى..." إلخ) فمبنيان إلى حد كبير فى منطقة لينسكى، بأسلوبه الشعرى، إنما يختلط بهما طوال الوقت صوت المؤلف الواقعى واليقظ؛ والنوتة الموسيقية لهذا الجزء من الرواية معقدة نسبيًا وشائعة جدًا.

كلمات "أغنى الصديق الشاب" (المقطع الثالث) تندرج فى إطار محاكاة المطلع الملحمى الكلاسيكى الجديد محاكاة تنكرية ساخرة. كما أن مقتضيات التنكير المحاكاتى الساخر تفسر أيضًا القرن الأسلوبى بين الكلمة الرفيعة إنما القديمة الشاب (ملادوى) والكلمة الوضيعة "الصديق" (بريتيل).

وكلمات "الطائش الشاب" "والصديق الشاب" تندرج فى مستوى لغة المؤلف المباشر المصاغة بروح الأسلوب المحكى الأليف للغة العصر الأدبية.

وعلى هذا فالأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة فى لغة الرواية. ولو أننا ألغينا كل المعترضات النبروية، وكل أنواع الأصوات والأساليب، وكل أنواع ابتعاد "اللغات" المصورة عن كلمة المؤلف المباشرة، لكانت لدينا كتلة من الأشكال اللغوية الأسلوبية غير المتجانسة لا يشدها معنى ولا أسلوب. لغة الرواية لا يجوز وضعها في مستوى واحد، وصفها فى خط واحد. إنها نظام مستويات متقاطعة. فى "أونيغين" تكاد لا توجد كلمة بوشكينية واحدة بالمعنى المطلق كما نجدها فى شعره الغنائى أو قصائده مثلاً. ولهذا ليس فى الرواية لغة واحدة ولا أسلوب واحد. لكنه يوجد فى الوقت نفسه، مع هذا، مركز لغوى (كلمى أيديولوجى) للرواية. والمؤلف (بوصفه صانع الكل الروائى) يتعذر العثور عليه فى أى من مستويات اللغة: إنه فى المركز التنظيمى لتقاطع المستويات. والمستويات المختلفة تبتعد بقدر أو بآخر عن المركز الذى للمؤلف هذا.

أطلق بيلنسكى اسم "موسوعة الحياة الروسية" على رواية بوشكين. وهذه الموسوعة ليست موسوعة أشياء الحياة اليومية الخرساء. ذلك أن الحياة الروسية تتكلم هنا بأصوات العصر ولغاته وأساليبه كلها. واللغة الأدبية لا تقدم فى الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تمامًا والمطلقة، بل تقدم في تنوعها الكلامى الحى بالضبط، فى عملية تكونها وتجددها. إن لغة المؤلف تسعى إلى تجاوز "الأدبية" السطحية للأساليب القديمة التى فى طريقها إلى الزوال و"أدبية" لغات الاتجاهات الأدبية الشائعة آنذاك، وإلى التجدد على حساب العناصر الجوهرية فى اللغة الشعبية (ولكن ليس على حساب التنوع الكلامى الفظ والعامى).

رواية بوشكين هى نقد ذاتى للغة العصر الأدبية يتم عن طريق الإنارة المتبادلة بين أنواع اللغة الأساسية – أنواع الاتجاهات والأجناس والحياة اليومية. لكن هذه الإنارة المتبادلة ليست ألسنية مجردة بطبيعة الحال. فصور اللغات لا تنفصل عن صور النظرات إلى العالم وحاملى هذه النظرات من الأحياء: الناس الذين يفكرون ويتكلمون ويفعلون فى وضع اجتماعى ومشخص تاريخيًا. فمن وجهة النظر الأسلوبية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية واحدة، هذا إلى أن "لغات" معينة تبتعد بقدر أو بآخر وبطرق مختلفة عن مركز الرواية الفنى الأيديولوجى الموحد.

إن البناء الأسلوبى لرواية "يفغينى أونيغين" نمطى بالنسبة إلى أى رواية حقيقية. فكل رواية هى بقدر أو بآخر نظام صور "لغات" وأساليب وأنماط وعى مشخصة وغير منفصلة عن اللغة أشيعت فيه الحوارية. اللغة فى الرواية لا تصور وحسب، بل هى نفسها موضوع تصوير، والكلمة الروائية مشحونة دائمًا بنقد ذاتى.

بهذا تختلف الرواية اختلافًا مبدئيًا عن الأجناس المباشرة كلها: عن القصيدة الملحمية والقصيدة الغنائية والدراما الخالصة. فهذه الأجناس كلها وكل الوسائل التصويرية والتعبيرية لهذه الأجناس تصبح، حين تدخل الرواية، موضوع تصوير. وفى ظروف الرواية تصبح أى كلمة – سواء ملحمية أو غنائية أو درامية خالصة – موضوعًا (شيئًا) ومحدودة، وفى أحوال كثيرة، صورة مضحكة فى محدوديتها هذه.

إن الصور الخاصة للغات والأساليب، وتنظيم هذه الصور وتصنيفها فى أنماط (وهى متنوعة جدًا) والمزاوجة بين الصور فى الكل الروائى وتحولات اللغات والأصوات وتداخلها، والإشارات المتبادلة فيما بينها – هذه هى القضايا الأساسية لأسلوبية الرواية.

وأسلوبية الأجناس المباشرة والكلمة الشعرية المباشرة تكاد لا تقدم لنا شيئًا لحل هذه القضايا.

إننا نتكلم عن الكلمة الروائية لأن هذه الكلمة لا تستطيع كشف كل إمكاناتها الخاصة وبلوغ العمق الحقيقى إلا فى الراوية. لكن الرواية جنس متأخر جدًا نسبيًا، فى حين أن الكلمة غير المباشرة أى الكلمة الغريبة المصورة واللغة الغريبة الموضوعة بين معترضتين نبرويتين ذات قدم سحيق، إذ نقع عليها فى مراحل مبكرة جدًا من مراحل الثقافة الكلمية. زد على ذلك أننا نجد قبل ظهور الرواية بزمن بعيد عالمًا غنيًا من الأشكال المتنوعة التى تنقل وتحاكى بسخرية، وتصور من زوايا نظر مختلفة الكلمة الغريبة والكلام الغريب واللغة الغريبة بما فى ذلك لغات الأجناس المباشرة. هذه الأشكال المتنوعة مهدت للرواية قبل ظهورها بفترة طويلة. كان للكلمة الروائية تاريخ سابق طويل يضرب فى عمق مئات السنين وآلافها. فقد تشكلت هذه الكلمة ونضجت فى أجناس الكلام الأليف للغة الشعبية المحكية (وهى أجناس لم تدرس إلا قليلاً حتى الآن). وكذلك فى بعض الأجناس الفولكلورية والأدبية الوضيعة. وكانت الكلمة الروائية خلال نشوئها وتطورها المبكر تعكس الصراع القديم بين القبائل والشعوب والثقافات

واللغات، وكانت تزخر بأصداء هذا الصراع. فقد كانت تتطور دائمًا، فى الواقع، على تخوم الثقافات واللغات. إن تاريخ الكلمة الروائية شائق جدًا ولا يخلو من دارمية.

ويمكننا أن نلاحظ فى تاريخ الكلمة الروائية تأثير عوامل عديدة ومتباينة أشد التباين فى الكثير من الأحيان. لكن أهم عاملين فى رأينا هما: الضحك والتعدد اللغوى. كان الضحك ينظم أقدم أشكال تصوير اللغة التى (هذه الأشكال) لم تكن أول الأمر سوى هزء من اللغة الغريبة والكلمة الغريبة المباشرة. أما التعدد اللغوى والإنارة المتبادلة بين اللغات المرتبطة به فقد ارتفعا بهذه الأشكال إلى مستوى فنى أيديولوجى جديد صار الجنس الروائى فيه ممكنا.

ومقالتنا هذه مكرسة لهذين العاملين فى تاريخ الكلمة الروائية.

(٢)

إن أحد أقدم أشكال تصوير الكلمة الغريبة المباشرة وأوسعها انتشارًا هو المحاكاة الساخرة. ففيم خصوصية شكل المحاكاة الساخرة؟

إليكم على سبيل المثال السونيتات (Sonnets) المحاكية محاكاة ساخرة التى تفتتح بها رواية "دون كيخوت". فعلى الرغم من أن هذه السونيتات مبينة كسونيتات بشكل لا غبار عليه، إلا أننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال نسبتها إلى جنس السونيت. فهى هنا جزء من

الرواية، وحتى السونيت المحاكية محاكاة ساخرة، المعزولة بمفردها لا يمكن نسبتها إلى جنس السونيت أيضًا. فشكل السونيت في سونيت المحاكاة الساخرة ليس جنسًا على الإطلاق، أى ليس شكل كل، بل مادة تصوير، السونيت هنا بطل المحاكاة الساخرة؛ فى المحاكاة الساخرة للسونيت علينا أن نتعرف على السونيت، أن نتعرف على شكلها وعلى أسلوبها الخاص، وعلى طريقتها فى رؤية العالم واستنطاقه وتقويمه أى نظرتها السونيتية إلى العالم إن صح القول. قد تستطيع المحاكاة الساخرة تصوير خصائص السونيت هذه، والسخرية منها بشكل يتفاوت فى جودته أو رداءته، فى عمقه أو سطحيته. إنما أمامنا على أى حال صورة السونيت وليس السونيت نفسها.

وللأسباب نفسها لا يجوز بحال من الأحوال عزو قصيدة المحاكاة الساخرة "حرب الفئران والضفادع" إلى جنس القصيدة، فهى صور أسلوب هوميروس. وهذا الأسلوب تحديدًا هو البطل الحقيقى لهذا العمل. والقول نفسه ينطبق على "Virgil travesti" لسكارون. كما لا يمكننا نسبة المواعظ المعروفة بـ "Sermons Joyeux"[1] التى ظهرت فى القرن الخامس عشر إلى جنس المواعظ، ونسبة "Pater noster"[2] ، أو"Ave Maria"[3] المحاكية محاكاة ساخرة إلى جنس الصلوات إلخ.

---

(١) المواعظ المرحة.

(٢) أبانا الذى.

(٣) السلام عليك يا مريم.

كل هذه الأنواع من أنواع المحاكاة الساخرة وأساليب الأجناس ("اللغات") تدخل فى العالم الكبير والمتنوع للأشكال الكلمية التى تسخر من الكلمة الرصينة المباشرة فى مختلف أجناسها. وهذا العالم غنى جدًا، أغنى مما ألفنا اعتباره عادة. وطابع السخرية نفسه ووسائل هذه السخرية متنوعة جدًا ولا تقصر على المحاكاة والتنكير (التنكر) بالمعنى الضيق للكلمة. كل وسائل السخرية من الكلمة المباشرة هذه لم تدرس إلا قليلاً جدًا حتى الآن. فتصوراتنا عن الإبداع الكلمى المنكر والمحاكى محاكاة ساخرة تشكلت على أساس دراسة الأشكال المتأخرة لأدب المحاكاة الساخرة مثل "إينييدا" سكارون أو "الشوكة القاتلة" لبلاتين، أى الأشكال الفقيرة والسطحية والأقل جوهرية من الناحية التاريخية. وهذه التصورات الفقيرة والضيقة التى تشكلت فى العلم عن طابع الكلمة المنكرة والمحاكية محاكاة ساخرة حملت فيما بعد على عالم الإبداع المنكر المحاكى محاكاة ساخرة فى العصور الماضية، هذا العالم الأكثر غنى وتنوعًا من عالم العهود المتأخرة.

إن قيمة الأشكال المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة عظيمة جدًا فى الإبداع الكلمى العالمى. وإليكم بعض المعطيات التى تشهد على غناها وقيمتها المتميزة.

لنتوقف قبل كل شىء عند العصور القديمة. فالأدب القديم المتأخر المعروف "بأدب المعرفة الواسعة" – أفل غيلى، بلوتارك فى "Moralia"، مكروبيى، وعلى الأخص اتينى – يقدم لنا إشارات غنية نسبيًا تسمح لنا بالحكم على حجم الإبداع القديم المنكر المحاكى محاكاة

ساخرة وطابعه المتميز. وملاحظات هؤلاء العلماء واقتباساتهم واستشهاداتهم وإشاراتهم تكمل بشكل جوهرى ما وصل إلينا من مواد متفرقة من الإبداع الضاحك الحقيقى لتلك الحقبة.

وقد مهدت أعمال باحثين مثل ديتيريخ وريخ وكورنفورد وغيرهم السبيل أمامنا لتقويم دور الأشكال المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة فى الثقافة الكلمية القديمة وأهميتها تقويمًا سليمًا.

ونحن على قناعة بأنه لم يوجد جنس مباشر خالص واحد و لا نمط واحد من أنماط الكلمة المباشرة (الفنية، البلاغية، الفلسفية، الدينية، المعيشية) إلا وكان له مثله المنكّر المحاكى محاكاة ساخرة، إلا كان له مقابله (ضده) الهزلى الساخر. زد على ذلك أن هذه المحاكية محاكاة ساخرة وهذه الانعاكاسات الضاحكة للكلمة المباشرة كانت، فى العديد من الحالات، مكرسة بالتقاليد مشروعة كصورها الأصلية الأولى الرفيعة تمامًا.

وسأعرج قليلاً على قضية ما يسمى "الدراما الرابعة" أى على دراما الهجائية. فقد عالجت هذه الدراما، التى أعقبت الثلاثية المأساوية، فى معظم الحالات نفس الموضوعات والأحداث الأسطورية التى عالجتها الثلاثية السابقة، فكانت، بهذا، نوعا من المقابل المنكر المحاكى محاكاة ساخرة للمعالجة المأساوية لنفس الأسطورة: أى كانت تعرض علينا وترينا نفس الأسطورة إنما فى مظهر آخر.

وهذه المعالجات المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة المقابلة (المضادة) للأساطير القومية كانت هى أيضًا مكرسة ومشروعة كمعالجتها المأساوية المباشرة. وكل كتاب المأساة - فرينيخ وسوفوكليس وأوريبيدس - كانوا أصحاب دراما ت هجائية، وكان أكثرهم رصانة وخشوعًا صاحب ومغنى "أسرار إيليفسين[1]" وهو أسخيليوس يعتبره اليونانيون أعظم شعراء الدراما الهجائية. ونحن نرى من المقاطع التى وصلتنا من دراما أسخيليوس الهجائية "جامع العظام" أن هذه الدراما تصور أحداث حرب طروادة وأبطالها تصويرًا محاكاتيًا ساخرًا منكرًا، ولاسيما ذلك المشهد المتعلق بالمشاجرة بين أوديسيوس من جهة وأخيل وديوميد من جهة أخرى، حيث ألقيت مبولة منتنة على رأس أوديسيوس.

وينبغى القول إن صورة "أوديسيوس الهزلى"، التى هى تنكير محاكاة ساخرة لصورته الملحمية المأساوية الرفيعة، كانت واحدة من أوسع صور الدراما الهجائية، من الفارس القديم السابق على دوريوس، ومن الملهاة ما قبل الأرسطوفانية، ومن العديد من الملاحم الهزلية الصغيرة، ومن الخطب والمناقشات والمساجلات المتصفة بالمحاكاة الساخرة التى كان الفن الهزلى القديم غنيًا جدًا بها (وخصوصًا فى إيطاليا الجنوبية وسيسيليا) انتشارًا. ومما له دلالته الدور المتميز الذى نهض به موضوع الجنون فى صورة "أوديسيوس الهزلى"؛ فمن

---

(١) أعياد سنوية كانت تقام فى مدينة إيليفسين قرب أثينا تكريمًا لإلهىّ الزراعة والخصب ديميترا وبيرسيفونا (المترجم).

المعروف أن أوديسيوس وضع علي رأسه طاقية المهرج، الغبى (Pileus)، وشد إلى محراثه حصانا وثورًا متظاهرًا بالجنون كيما يتهرب من المشاركة فى الحرب، وموضوع الجنون هذا حول صورة أوديسيوس من المستوى الرفيع المباشر إلى المستوى الهزلى والمنكر المحاكى محاكاة ساخرة(١).

لكن أشهر صورة من صور الدراما الهجائية وغيرها من أشكال الكلمة المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة كانت صورة "هيرقل الهزلى" هيرقل الخادم الجبار والطيب القلب للملك ايفريسفسوس الضعيف والجبان والكذاب، هيرقل الذى انتصر على الموت فى حلبة الصراع وهبط إلى العالم السفلى، هيرقل النهم والمحب للمرح والتسلية، هيرقل المحب للسكر والمشاحنة، وخصوصًا هيرقل المجنون – تلكم هى الموضوعات التى حددت الملامح الهزلية لهذه الصورة. إن البطولة والقوة تبقيان محفوظتين فى هذه الصورة الهزلية لكنهما تقترنان بالضحك وبصورة الحياة المادية الجسدية.

ولم تكن صورة هيرقل الهزلى على هذه السعة من الانتشار فى اليونان وحدها، وإنما فى روما أيضًا ثم فى بيزنطية بعد ذلك (حيث أصبح من الأشخاص الرئيسيين فى لعبة الدمى (العرائس). وكانت هذه الصورة حية إلى عهد قريب فى "مسرح" الظل التركى (كراغوز). إن هيرقل الهزلى واحد من أعمق الصور الشعبية للبطولة المرحة والبسيطة التى (الصور) أثرت تأثيرًا هائلاً فى الأدب العالمى كله.

---

(١) راجع .J. Schmidt. Ulixes Comicus

إن "الدراما الرابعة" التى تكمل بالضرورة الثلاثية المأساوية، وشخصيات "كأوديسيوس الهزلى" و"هيرقل الهزلى" تبين أن وعى اليونانيين الأدبى لم يكن يرى فى المعالجات المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة للأسطورة القومية تدنيسا لها أو تجديفا عليها. ومما له دلالته أن اليونانيين لم يكونوا يشعرون بأى حرج من نسبة مؤلف محاكاة ساخرة هو "حرب الفئران والضفادع" إلى هوميروس نفسه. وإلى هوميروس أيضًا كان يعزى عمل هزلى (قصيدة) عن الأحمق مرغيت. أن أى جنس مباشر وكل جنس مباشر، إن أى كلمة مباشرة وكل كلمة مباشرة – ملحمية، مأساوية غنائية، فلسفية – يمكنه ويمكنها، وعليه وعليها أن يصبح (أو تصبح) موضوع تصوير، موضوع محاكاة ساخرة منكرة. فمثل هذه المحاكاة تبدو كأنها تسلخ الكلمة عن الموضوع، تفرق بينهما، تظهر أن كلمة الجنس المباشرة هذه – الملحمية أو المأساوية – وحيدة الجانب، محدودة، لا تستنفد الموضوع؛ المحاكاة الساخرة تجعلنا نحس ونلمس جوانب الموضوع التى لا يتسع لها هذا الجنس أو هذا الأسلوب. إن المبدع المنكر المحاكى محاكاة ساخرة يصوب دائمًا ويصحح بالضحك والنقد الرصانة الأحادية الجانب التى للكلمة الرفيعة المباشرة، يصوبها بالواقع الذى هو دائمًا أغنى وأكثر جوهرية، والذى هو دائمًا، وهذا هو الأهم، أكثر تناقضًا وتباينًا من أن يستطيع الجنس الرفيع والمباشر أن يتسع له. الأجناس الرفيعة وحيدة الصوت، أما "الدراما الرابعة، والأجناس القريبة منها فتحافظ على الثنائية الصوتية القديمة التى للكلمة. إن المحاكاة الساخرة القديمة لا تعرف النفى العدمى. فالذين يحاكون محاكاة ساخرة ليسوا الأبطال إطلاقًا، وليست حرب طروادة والمشاركين فيها، بل الذى يحاكى هذه المحاكاة الساخرة هو إسباغ البطولة الملحمية عليها وعليهم، وليس هيرقل ومآثره بل

خلع البطولة المأساوية عليه وعليها. إن الجنس ذاته والأسلوب واللغة هى التى توضع بين معترضتين مرحتين ساخرتين، وتوضع، إلى هذا، على خلفية الواقع المتناقض الذى لا يتسع لأطرها: إذاك تتكشف الكلمة الرصينة التى أصبحت الصورة الضاحكة للكلمة فى كل محدوديتها وقصورها، لكنها لا تفقد قيمتها إطلاقًا. ولهذا كان ممكنًا أن يظن الناس أو يتوهموا أن هوميروس نفسه هو الذى كتب محاكاة ساخرة لأسلوبه هو.

وتلقى معطيات الأدب اللاتينى مزيدًا من الضوء على موضوع "الدراما الرابعة" التى أخذ يؤدى وظائفها فى روما الأتيلانات الأدبية[١]. وحين صار للأتيلانات شكلها الأدبى ونصها المكتمل، وذلك منذ عهد سولا، صارت تمثل بعد المأساة فى الـ Exodium. وهكذا كانت أتيلانات بومبنيوس ونوفيوس تمثل بعد مآسى أكسيوس. وكان بين الأتيلانات والمآسى تناسب دقيق جدًا، إذ إن مطلب التناسب بين المادتين الرصينة والهزلية كان يحمل فى الأرضية اللاتينية طابعًا أكثر صرامة وتماسكًا منه فى اليونان ثم حل محلها فى وقت لاحق الميمات[٢]، وكانت هذه على ما يبدو تقلد المأساة تقليدًا ساخرًا.

وقد انعكس الميل إلى إرفاق أى معالجة مأساوية (أو رصينة بشكل عام) للمادة بمعالجة هزلية (منكرة محاكية محاكاة ساخرة)

---

(١) أتيلانا (Atellana) نوع من المسرح الشعبى الارتجالى فى روما القديمة يقوم بالأدوار فيه أشخاص يضعون الأقنعة وقد ورثه المسرح الإيطالى المعروف بـ"كوميديا الأقنعة" (Comelia del arte).

(٢) من mim أو "mimos" اليونانية، وهى جنس هزلى فى الأدب القديم يقوم على مشاهد مرتجلة صغيرة ذات مضمون هجائي. ومنها فى العصر القديم المسرح الإيمائى. كما يطلق على صاحب هذا الفن نفسه.

موازية لها فى الفنون التشكيلية أيضًا. ففيما يسمى "جلسات القناصل الشعرية" على سبيل المثال كانت ترسم إلى اليسار عادة مشاهدة هزلية بأقنعة مضحكة وإلى اليمين مشاهد مأساوية. ويصف ديتيريخ الذى استخدم فن الرسم فى بومبى لحل مشكلة الأشكال الهزلية القديمة رسمين جداريين من هذه الرسوم على سبيل المثال: فى أحد الرسمين صورة أندروميدا وبيرسيوس ينقذها، ومن الجهة المقابلة صورة امرأة عارية تستحم فى بركة وتلتف أفعى حولها والفلاحون يهرعون إلى نجدتها وهم يحملون العصى والحجارة(١). هذه اللوحة الثانية محاكاة ساخرة واضحة للمشهد الأسطورى الأول. إن موضوع الأسطورة هنا منقول إلى واقع نثرى خالص، وبيرسيوس نفسه مستبدل بفلاحين يحملون سلاحهم البدائى (قارن: عالم دون كيخوت الفروسى المنقول إلى لغة سانتشو).

ويطلعنا العديد من المصادر، ومنها على وجه الخصوص الكتاب الرابع عشر لاتينيوس، على وجود عالم هائل من أشكال المحاكاة الساخرة التنكرية، يطلعنا مثلاً على بعض أعمال الفلوفوريين والديكيليين الذين كانوا "ينكرون" من ناحية الأساطير القومية والمحلية ويسخرون من ناحية أخرى "باللغات" والأساليب الكلامية النمطية للأطباء الغرباء والقوادين والمحظيات والفلاحين والعبيد إلخ. وكانت الأعمال المنكرة المحاكية محاكاة ساخرة التى ظهرت فى إيطاليا

---

(١) راجع: A. Dieterich. Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder umd rômische Satyrspiele. Leipzig, 1897, s. 131.

الجنوبية غنية ومتنوعة بشكل خاص. فهنا ازدهرت الألعاب والأحاجى المازحة المحاكية محاكاة ساخرة، وخطب رجال العلم والقضاء المحاكاة محاكاة ساخرة، وازدهرت أشكال الحوارات – المساجلات المحاكية محاكاة ساخرة التى شكلت فى أحد أنواعها جزءًا مهمًا من الملهاة اليونانية. لكن الكلمة تحيا هنا حياة مختلفة تمامًا عن حياتها فى الأجناس اليونانية الرفيعة المباشرة.

ونذكر أن "الميم" الأكثر بدائية، أى أن أردأ أصناف الممثلين الجوالين، كان يجب أن يملك مهارتين كد أدنى مهنى: محاكاة أصوات الطيور والحيوانات ومحاكاة كلام الفلاح والقواد والمتعالم والغريب وإيماءاتهم وحركاتهم. مازالت الحال حتى الآن على ما كانت عليه بالنسبة للممثل المقلد فى المعارض وحفلات التهريج.

ولم يكن عالم ثقافة الضحك اللاتينى أقل غنى وتنوعًا من العالم اليونانى. وتمتاز روما بحيويتها الدؤوبة فى سخريتها الطقسية. فمن المعروف لدينا جميعًا سخريات الجنود الطقسية المشروعة من الظافر؛ ومن المعروف تمامًا الضحك الرومانى الطقسى فى المآتم؛ ومن المعروف تمامًا حرية الضحك الإيمائى التى كرست قانونيًا؛ كما لا نرى حاجة إلى التوسع فى موضوع الساتورناليات[1]. ما يهمنا هنا ليس الجذور الطقسية لهذا الضحك، بل نتاجه الأدبى الفنى ودوره فى

---

(١) ساتورنالى: أعياد سنوية كانت تقام فى روما القديمة على شرف الإله ساتورن. وكانت تترافق عادة بكرنفال لم تكن تراعى فيه الفروق الطبقية.

مصائر الكلمة. لقد كان الضحك الرومانى، كالقانون الرومانى، إبداعًا جد مثمر وخالد. ولقد شق هذا الضحك طريقه خلال رصانة القرون الوسطى المظلمة ليخصب أعظم إبداعات عصر النهضة الأوروبى، ومازالت أصداؤه تتردد حتى الآن فى ظواهر كثيرة فى ظواهر الإبداع الكلمى الأوروبى.

إن وعى الرومان الأدبى الفنى لم يكن يتصور شكلاً رصينًا دون معادله الضاحك. الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزءًا من الكل فقط، مجرد نصفه؛ أما الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضد) الضاحك لهذا الشكل. فكل ما هو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك، وقد كان له هذا البديل. وكما كان المهرج فى الساتورناليات يحل محل القيصر، والعبد محل السيد، كان لكل أشكال الثقافة والأدب بدائلها الضاحكة. ولهذا السبب أنشأ الأدب الرومانى القديم، ولاسيما أدب الفئات الدنيا، الشعبى منه، هذا العدد الهائل من أشكال المحاكاة الساخرة المنكِّرة: وقد زخرت بهذه الأشكال الميمات والقصائد الهجائية الكبيرة منها والصغيرة ومجالس الطعام والأجناس البلاغية والرسائل وظواهر عديدة من ظواهر فن الإضحاك والهزل فى الأوساط الشعبية الدنيا. ولقد نقل التقليد الشفوى (على وجه الخصوص) الكثير من هذه الأشكال إلى القرون الوسطى، ونقل أسلوبها ذاته والمتماسك الجرئ للمحاكاة الساخرة الرومانية. لقد تعلمت الثقافات الأوروبية الضحك والإضحاك (السخرية) من روما. لكن تراث روما الضخم فى الضحك لم يصلنا منه فى التقليد الكتابى إلا النزر اليسير:

ذلك أن القائمين على نقل هذا التراث كانوا من الأهيلستيين، فكانوا يأخذون الكلمة الرصينة ويستبعدون انعكاسها الضاحك بوصفه تدنيسًا، ومثال ذلك المحاكيات الساخرة العديدة لفرجيليوس.

وهكذا أنشأ العصر القديم إلى جانب الأجناس المباشرة، والكلمة المباشرة غير المتحفظ عليها بنماذجها العظيمة، عالمًا كاملاً غنيًا من أشكال الكلمة غير المباشر، المتحفظة، المحاكية المنكرة وتنويعاتها وأنماطها البالغة التنوع. ومصطلحنا "الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة" لا يغطى بطبيعة الحال كل ما فى كلمة الضاحكة من غنى فى الأنماط والتنويعات والفروق. ففيم تقوم وحدة أشكال الضحك البالغة التنوع هذه، وما هى علاقتها بالرواية؟

بعض أشكال الإبداع المحاكى محاكاة ساخرة المنكر يستعيد بشكل مباشر وصريح أشكال الأجناس التى يحاكيها، مثال ذلك القصائد والمآسى المحاكاة محاكاة ساخرة ("تراغوبودغرا" للوقيانوس على سبيل المثال) وخطب المحاكم المحاكاة محاكاة ساخرة إلخ. إنها محاكيات ساخرة وتنكيرات بالمعنى الضيق. ونقع فى حالات أخرى على أشكال جنسية خاصة كالدراما الهجائية، والملهاة المرتجلة والقصيدة الهجائية، والحوار الذى لا موضوع له غيرها. إن أجناس المحاكاة الساخرة لا تنتمى إلى تلك الأجناس التى تحاكيها كما قلنا سابقًا، أى أن قصيدة المحاكاة الساخرة ليست قصيدة على الإطلاق. وهذه الأجناس الخاصة كالتى ذكرناها رجراجة، غير مكتملة شكلاً، ليس لها قوام جنسى محدد. إن كلمة المحاكاة الساخرة المنكرة كانت فى تربتها القديمة

شريدة من حيث الجنس، لا ملجأ لها. وكل هـذه الأشـكال المحاكيـة محاكاة ساخرة المنكرة المتنوعة كانت تشكل عالمًـا خاصًـا خـارج الأجناس أو عالمًا يقع بين الأجناس. لكن هذا العالم كانت توحـده أولا وحدة الهدف: وهو إيجاد مصوب ومصحح يقوم على الضحك والنقـد لكل الأجناس واللغات والأساليب والأصـوات المباشـرة الموجـودة، وجعلنا نلمس وراءها الواقع الذى لا ندركه أو الواقع المتناقض. وهـذا الضحك هو الذى مهد السبيل أمام لا خشوعية الشكل الروائى. وكانـت توحده، ثانيًا، وحدة الموضوع: وهذا الموضوع كان دائمًا اللغة ذاتهـا فى وظائفها المباشرة التى (أى اللغة) كانت تتحول إلى صورة للغـة، إلى صورة للكلمة المباشرة. وبالتالى فإن هـذا العـالم الخـارج عـن الأجناس أو الواقع بين الأجناس موحد داخليًا. بل إنـه يبـدو كـلا ذا خصوصية متميزة. فكل ظاهرة فيه – سواء كانـت حـوار، محاكـاة ساخرة أو مشهدًا حياتيًا يوميًا أو قصيدة ريفية أو رعويـة مؤمثلـة أو غيرها – تبدو كأنها جزء من كل واحـد. وهـذا الكـل واحـد، فـى تصورى، هو رواية ضخمة متعددة الأجناس، متعددة الأساليب، نقديـة بلا رحمة، ساخرة بتبصر، تعكس كل التنوع الكلامى والتنوع الصوتى لثقافة ما، لشعب ما وعصر ما. وفى هذه الرواية الكبيرة – التى هـى مرآة التنوع الكلامى الذى فى طريقه إلى الـصيرورة – كـل كلمـة مباشرة، ولاسيما الكلمة المسيطرة، تنعكس بقدر أو بآخر علـى أنهـا محدودة، نمطية مميزة، شائخة، فى طريقها إلى الموت، على أنها كلمة نضجت لكى تستبدل وتجدد. وبالفعل كان من الممكن أن تنشأ من هـذا

الكل الضخم من الأصوات والكلمات المحاكية محاكاة ساخرة المنكـرة فى العالم القديم رواية، رواية بمعنى تشكيل متعدد الصور والأساليب، لكن الرواية لم تستطع أن تتمثل وتستخدم كل المادة الجاهزة لإنشاء صور اللغة. وأقصد هنا "الرواية اليونانية"، أبوليوس وبترونيوس. ويبدو لى أن العالم القديم لم يكن قادرًا على أن يفعل أكثر من هذا.

لقد مهدت الأشكال المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة لمجىء الرواية من ناحية جد مهمة بل حاسمة، وهى أنها حررت الموضوع من سلطة اللغة التى كان الموضوع يتخبط فيها كما فى شبكة، وحطمت سلطة الأسطورة المطلقة على اللغة، وحطمت انغلاقية الوعى الصماء فى كلمته، فى لغته، وبالتالى أوجدت تلك المسافة بين اللغة والواقع التى هى شرط ضرورى لإنشاء أشكال واقعية فعلاً للكلمة.

كان الوعى اللغوى يصير، وهو يحاكى الكلمة المباشرة والأسلوب المباشر محاكاة ساخرة ويتلمس حدودهما وجوانبهما المضحكة ويظهر وجههما النمطى المميز، خارج هذه الكلمة المباشرة وكل وسائلها التصويرية والتعبيرية. كانت تنشأ طريقة جديدة من العمل الخلاق مع اللغة: كان المبدع يتعلم النظر إليها من الخارج، بعينين غريبتين، من وجهة نظر لغة أخرى محتملة وأسلوب آخر محتمل. ذلك أن هذا الأسلوب المباشر إنما يحاكى محاكاة ساخرة وينكر ويسخر منه على ضوء هذا الأسلوب – اللغة المحتملة بالضبط. إن الوعى المبدع يقف كأنما على تخوم اللغات والأساليب. وهذا موقف خاص جدًا من

اللغة يتخذه الوعى المبدع. أن الربسود[1] أو الأييد[2] كان يحس بنفسه فى لغته، فى أسلوبه على نحو مختلف تمامًا عما يحس بها مبدع "حرب الفئران والضفادع" أو مبدعو "مرغيت".

إن الكلمة المباشرة المبدعة – الملحمية، المأسوية، الغنائية – تتعامل مع الموضوع الذى تمجده، تصوره، تعبر عنه، ومع لغتها بوصفها الأداة الوحيدة والمناسبة تمامًا لتحقيق قصدها المباشر بالنسبة لهذا الموضوع. وهذا القصد وقوامه الموضوعى – الثيماوى لا ينفصلان عن لغة المبدع المباشرة: فقد ولدا ونضجا فى هذه اللغة، فى الأسطورة القومية والقصص القومى الذى يخترقها. أما موقف الوعى المحاكى محاكاة ساخرة والمنكر وتوجهه فهما غير ذلك: فهذا الوعى يتوجه إلى الموضوع وإلى الكلمة الغريبة المحاكاة محاكاة ساخرة عن هذا الموضوع، الكلمة التى تصبح هى نفسها هنا صورة. تنشأ هنا تلك المسافة بين اللغة والواقع التى تحدثنا عنها. ويتم تحول اللغة من عقيدة مطلقة كما هى حالها فى نطاق الانغلاق والوحدانية اللغوية الصماء إلى فرضية عمل لإدراك الواقع والتعبير عنه.

لكن تحولا كهذا لا يمكن أن يتم فى كل مبدئيته وامتلائه إلا بتوفر شرط محدد هو، على وجه الضبط، وجود تعدد لغوى جوهرى. فالتعدد اللغوى وحده الذى يحرر الوعى تحريرًا كاملاً من سلطة لغته

(١–٢) الربسود: منشد للقصائد الملحمية (وخصوصًا قصائد هوميروس) فى الاحتفالات والمباريات والولائم. وكان، بخلاف الأييد، لا يرتجل بل "يركب" جامعًا بين نصوص مختلفة (المترجم).

والأسطورة اللغوية هو والأشكال المحاكية محاكـاة سـاخرة المنكـرة تزدهر فى ظروف العدد اللغوى، ولا تستطيع أن ترقى إلـى مـستوى إيديولوجى جديد تمامًا إلا فى حال وجوده.

كان الوعى الأدبى الرومانى ثنائى اللغة. أما الأجناس اللاتينيـة القومية الخالصة التى ولدت فى أحادية اللغة فقد ذوت ولم تأخذ شـكلاً أدبيًا كاملاً. لقد أبدع وعى الرومان الأدبى الإبداعى من البداية حتـى النهاية على خلفية اللغة اليونانية والأشكال اليونانية. ومنـذ الخطـوات الأولى التى خطتها الكلمة اللاتينية الأدبية كانت تنظر إلى نفسها علـى ضوء الكلمة اليونانية وبعينى الكلمة اليونانية؛ كانت منذ البدايـة كلمـة ذات التفاتة من نمط مؤسلب؛ كانت كأنها تضع نفسها بين معترضـتين خشوعيتين مؤسلبتين خاصتين.

لقد نشأت اللغة اللاتينية الأدبية فى كل أنـواع أجناسـها علـى ضوء اللغة اليونانية الأدبية. وكان الوعى اللغوى الإبداعى ينظر إلـى فرادتها القومية وفكرها اللغوى الخاص نظرةً ما كان لهـا أن تكـون كذلك فى ظرف وجود لغوى واحد. فأنـت لا تـستطيع أن "تموضـع" (Objectiver) لغتك الخاصة وشكلها الداخلى وأصالة تأملها العـالم، وطريقتها الخاصة فى الحياة (habitus) إلا فى ضوء لغـة أخـرى، غريبة تكاد تكون "لغتك" بقدر ما لغتك الأم هى لغتك.

يقول أو. فيلاموفتس ميليندورف فى كتابه عن أفلاطون ما يلى: "معرفة اللغة بتفكير آخر هى وحدها التى تـؤدى إلـى فهمـك لغتـك

الخاصة الفهم المناسب ..."[1] لن أكمل المقبوس. فالكلام فيه يتعلق قبل كل شيء بالفهم المعرفى الألسنى الخالص للغة الأم، فهو لا يتحقق إلا فى ضوء لغة أخرى، غريبة. لكن هذه الموضوعة تصح على الفهم الألسنى لها. زد على ذلك أن تبادل الإنارة مع اللغة الغريبة فى عملية الإبداع الأدبى ينير "ويموضع" الجانب "التأملى" بالذات للغتك (وللغة الغريبة)، وشكلها الداخلى ونظام قيمها ونبراتها الخاص. وبالنسبة إلى الوعى الأدبى المبدع فإن ما يتصدر ويبرز فى المجال المنار بلغة أخرى ليس النظام الصوتى للغتنا بطبيعة الحال وليس خصائصها الصرفية، ولا قاموسها المجرد، بل، على وجه الضبط، ما يجعل اللغة نظرة إلى العالم مشخصة وعصية على الترجمة ترجمة كاملة، أى بالضبط أسلوب اللغة بوصفها كلا.

إن اللغة – بمجملها – أى لغتك الأم ولغتك الغريبة – هى أسلوب مشخص وليست نظامًا ألسنيا مجردا وذلك بالنسبة إلى الوعى الأدبى المبدع الثنائى اللغة (وهكذا بالضبط كان وعى الرومانى الأدبى). أن إدراك اللغة كلها من الأسفل إلى الأعلى بوصفها أسلوبا، وهو إدراك بارد قليلاً "وممظهر خارجيًا" – كان من الصفات اللصيقة جدًا بالإنسان الرومانى الأدبى ومميزة له. فقد كان يكتب ويتكلم وهو يؤسلب، وهو لا يخلو من بعض الغربة الباردة عن لغته. ولهذا السبب فإن مباشرة الكلمة اللاتينية الأدبية الموضوعية والتعبيرية هى دائمًا

---

(١) U. Wilamoo Witz-Moellendorff. Platon, T. Berlin, 1920,s. 290

اصطلاحية إلى حد ما (كما هى الحال أى أسلبة). وعنصر الأسلبة موجود فى كل أجناس الأدب الرومانى الكبيرة المباشرة، بما فى ذلك العمل الإبداعى العظيم للرومان الذى هو "الإنيادة".

لكن الأمر ليس أمر هذه الثنائية اللغوية الثقافية التى لروما الأدبية. فبدايات الأدب الرومانى كانت تتصف بالثلاثية اللغوية. "ثلاث نفوس" كانت تعيش فى صدر إينيوس. إنما أيضًا ثلاث نفوس – ثلاث لغات – ثقافات كانت تعيش فى صدور كل رواد الكلمة الأدبية الرومانية تقريبًا، كل هؤلاء المترجمين – الأسلوبيين الذين قدموا إلى روما من إيطاليا الجنوبية، حيث كانت تتقاطع حدود ثلاث لغات وثقافات: اليونانية والأوسكية والرومانية. كانت إيطاليا الجنوبية مهد ثقافة خاصة، مختلطة، هجينة وأشكال أدبية مختلطة. هجينة. وبهذا المهد الثقافى الثلاثى اللغة ارتبط بشكل جوهرى نشوء الأدب الرومانى: فقد ولد هذا الأدب خلال عملية الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات الثلاث: لغته الأم واللغتين الأخريين اللتين هما لغتاه – ولغتان غريبتان فى آن.

وروما، من وجهة نظر التعدد اللغوى، ليست سوى المرحلة الأخيرة للهيلينية، مرحلة انتهت بانتقال التعدد اللغوى الجوهرى إلى عالم أوروبا البربرى ونشوء نمط جديد من التعدد اللغوى الوسيطى[١].

---

(١) نسبة إلى القرون الوسطى.

لقد أوجدت الهيلينية لكل الشعوب البربرية الداخلة في نطاقها مرجعًا لغويًا منيرا عظيمًا وجبارا. وقام هذا المرجع بدور مصيرى بالنسبة إلى الأشكال القومية المباشرة للكلمة الفنية. فقد خنق كل بواكير الملحمة والغنائية القومية التي ولدت من الأعماق الأحادية اللغة الخرساء تقريبًا، وجعلت الكلمة المباشرة للشعوب البربرية، الملحمية والغنائية، كلمة نصف اصطلاحية ونصف مؤسلبة. لكنه ساعد بالمقابل على نحوٍ فريد فى تطور كل أشكال الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكِّرة. ففى التربة الهيلينية والرومانية الهيلينية أمكن توفر أقصى حد ممكن من المسافة بين المتكلم (المبدع) ولغته، وبين اللغة والعالم الأشياء والموضوعات. ولم يكن ذلك التطور الجبار للضحك الرومانى ممكنًا إلا فى هذه الشروط.

تتميز الهيلينية بتعددها اللغوى المعقد. كان الشرق، وهو نفسه متعدد اللغات متعدد الثقافات، تقطعه كله حدود متداخلة من ثقافات ولغات قديمة، أبعد من أن يكون عالما أحادى اللغة ساذجًا وسلبيًا بالنسبة إلى الثقافة اليونانية. فالشرق نفسه كان صاحب تعدد لغوى قديم ومعقد. وفى أرجاء العالم الهيلينى كله كانت تتناثر مراكز ومدن وبلدات كانت تتعايش فيها عفوية وفى تداخل أصيل عدة ثقافات ولغات. فهذه، على سبيل المثال، سميساط موطن لوقيانوس الذى لعب دورًا هائلاً فى تاريخ الرواية الأوروبية. سكان سميساط الأصليون سوريون يتكلمون الآرامية، بينما كانت الأوساط العليا المثقفة أدبيًا من سكان المدينة تكتب كلها وتتكلم باليونانية، ولغة الإدارة والدواوين الرسمية

اللاتينية، وكان كل الموظفين رومانيين، كما كان فوج رومانى يرابط فى المدينة. وكان يمر بسميساط طريق كبير (مهم جدًا من الناحية الاستراتيجية)، وفى هذا الطريق كانت تعبر أيضًا لغات ما بين النهرين وفارس وحتى الهند. فى نقطة تقاطع الثقافات واللغات هذه ولد وعى لوقيانوس الثقافى واللغوى وتشكل. وشبيهًا بهذا الوسط كان والوسط اللغوى الثقافى للأفريقى أبوليوس ولمبدعى الروايات اليونانية الذين كانوا فى معظم الحالات من البرابرة المصطبغين بالصبغة الهيلينية.

ويحلل فروين رودى فى كتابه عن تاريخ الرواية اليونانية[١] عملية تفكك الأسطورة القومية اليونانية فى تربة الهيلينية، وما يتصل بهذه العملية من تفسخ وتفتت أشكال الملحمة والدراما التى لم تكن ممكنة إلا على أرضية الأسطورة القومية الواحدة والمتكاملة. إن رودى لا يلقى الضوء على دور التعدد اللغوى. فالرواية بالنسبة إليه هى نتيجة تفسخ وانحلال الأجناس المباشرة الكبيرة. وهذا صحيح جزئيًا: فكل جديد يولد من موت القديم. لكن رودى ليس ديالكتيكيًا، فهو لا يرى الجديد بالضبط. إنه يحدد بشكل صحيح تقريبًا أهمية الأسطورة القومية الواحدة والمتكاملة فى إنشاء الأشكال الكبيرة للملحمة والشعر الغنائى والدارما. لكن عملية انحلال الأسطورة القومية، التى كانت مصيرية وقاتلة بالنسبة إلى الأجناس الهيلينية المباشرة الأحادية اللغة، كانت منتجة، بالمقابل، بالنسبة إلى ولادة الكلمة الروائية النثرية الفنية

---

(١) راجع: Frwin Rohde. Der griechische Roman und Seine Vorlaufer, 1876.

الجديدة وتطورها. ودور التعدد اللغوى فى عملية موت الأسطورة هذه وولادة التبصر الروائى ذو أهمية فائقة. ففى عملية تبادل الإنارة النشط بين اللغات والثقافات صارت اللغة شيئًا مختلفًا، إذ تغيرت كيفًا: فقد ظهر عالم اللغات العديدة المتبادلة الإنارة الغاليليئى المفتوح مكان عالم اللغة الواحدة الوحيدة البطليموسى المغلق.

لكن المصيبة أن الرواية اليونانية لا تمثل إلا تمثيلا جد باهت هذه الكلمة الجديدة التى للوعى المتعدد اللغات. فهذه الرواية لم تحل فى حقيقة الأمر إلا مشكلة الموضوع (Sujet)، وكان حلها إلى هذا حلا جزئيًا. فقد نشأ جنس متعدد الأجناس جديد وكبير انطوى على حوارات من أنماط مختلفة، وعلى مقطوعات غنائية ورسائل وخطب ووصف للبلدان والمدن وعلى قصص طويلة إلخ. كان هذا الجنس موسوعة أجناس. لكن هذه الرواية المتعددة الأجناس كانت نسبية تقريبًا: فالكلمة هنا كلمة نصف اصطلاحية نصف مؤسلبة. والتوجه نحو الأسلبة بالنسبة إلى اللغة الذى يتصف به أى تعدد لغوى وجد هنا تعبيره الساطع. لكنه توجد هنا أيضًا إلى جانبه أشكال نصف محاكية محاكاة ساخرة، وأشكال منكرة وساخرة، وهى على ما يبدو، أكثر مما يعترف به الباحثون. فالحدود بين الكلمة نصف المؤسلبة والكلمة نصف المحاكية محاكاة ساخرة فائقة جدًا: يكفى أن نشدد قليلاً جدًا على الجانب الاصطلاحى فى الكلمة المؤسلبة، حتى تكتسب هذه طابع المحاكاة الساخرة الرقيقة والسخرية والخفيفة والتحفظ: لست أنا، فى حقيقة الأمر، الذى يقول هذا، فأنا ربما قلت شيئًا مختلفًا. لكننا نكاد لا

نقع فى الرواية اليونانية على لغات – صور، على انعكاس للعصر الذى يتكلم بطرق مختلفة. ومن هذه الناحية فإن بعض أنواع الأدب الهجائى الهيلينى والرومانى "روائى" أكثر بما لا يقارن من الرواية اليونانية.

وعلينا أن نوسع مفهوم التعدد اللغوى بعض الشىء. فقد كنا نتكلم حتى الآن عن الإنارة المتبادلة بين اللغات القومية الكبرى المكتملة والموحّدة (اليونانية، اللاتينية مثلاً) التى قطعت سلفًا مرحلة طويلة من الأحادية اللغوية الهادئة والمستقرة نسبيًا. لكننا رأينا أن اليونانيين كانوا يملكون حتى فى الفترة الكلاسيكية من وجودهم عالمًا غنيًا جدًا من أشكال المحاكاة الساخرة المنكِّرة ومن غير المحتمل أن يكون لغنى كهذا فى صور اللغات أن ينشأ فى ظروف الأحادية اللغوية الصماء والمغلقة.

وعلينا ألا ننسى أن أى أحادية لغوية نسبية فى حقيقة الأمر. فلغة هذه الأحادية الوحيدة ليست واحدة: إذ فيها دائمًا رواسب اللغة الغريبة وإمكاناتها – رواسب وإمكانات يحس بها الوعى اللغوى الأدبى المبدع بقدر أو بآخر من الحدة والقوة.

لقد وفر العلم المعاصر رصيدًا كبيرًا من الوقائع التى تشهد على الصراع المتوتر بين اللغات وداخل اللغة فى الفترة التى سبقت حالة الاستقرار النسبى للغة اليونانية (وهى الحالة التى نعرف اللغة اليونانية فيها). أن عددًا كبيرًا من جذور هذه اللغة يعود إلى لغة القوم الذين

قطنوا أرض اليونان قبل اليونانيين أنفسهم. ونحن نقف في اللغة اليونانية الأدبية على امتدادات أصيلة وخاصة للهجات في بعض أجناس هذه اللغة. وهذه الوقائع الفجة تخفى وراءها عملية صراع معقدة بين اللغات واللهجات، وعمليات تهجين وتطهير وتعاقب وتجديد، وطريقا طويلة ومتعرجة من الصراع فى سبيل وحدة اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة. ثم أعقبت ذلك فترة طويلة من الاستقرار النسبى. لكن ذكرى عواصف الماضى اللغوية هذه ظلت حية ليس فى الآثار اللغوية المتجمدة وحسب، وإنما فى تشكيلات أدبية أسلوبية وفى مقدمتها أشكال الإبداع المحاكى محاكاة ساخرة المنكِّر.

فى الفترة التاريخية من حياة اليونانيين القدامى، وهى فترة مستقرة وأحادية اللغة من الناحية اللغوية، ولدت كل موضوعاتهم (Sujets) وكل مخزونهم من الأشياء والموضوعات (الثيمات)، وكل رصيدهم الأساسى من الصور والتعابير والنبرات فى حضن لغتهم الأم. وكان كل ما يفد إليهم من الخارج (ولم يكن بالقليل) يتم تمثله فى وسطهم الأحادى اللغة المغلق الجبار والواثق، الذى كان ينظر بازدراء إلى التعدد اللغوى لعالم البرابرة. ومن أحشاء هذه الأحادية اللغوية والواثقة والمطلقة ولدت الأجناس المباشرة العظيمة عند اليونانيين. ملحمتهم وشعرهم الغنائى ومأساتهم. وكانت هذه الأجناس تعبر عن اتجاهات المركزة فى اللغة. لكنه كان يزدهر إلى جانبها، لاسيما فى الأوساط الشعبية الدنيا، إبداع محاكاة ساخرة منكر كان يحتفظ بذكرى الصراع اللغوى القديم كما كانت تغذيه عمليات التفكك والتباين اللغوى القائمة باستمرار.

وترتبط بمشكلة التعدد اللغوى ارتباطًا وثيقًا مشكلة التنوع الكلامى داخل اللغة، أى مشكلة التباين والتفكك الداخلى لأى لغة قومية. ولهذه المشكلة أهمية من الدرجة الأولى لفهم أسلوب الرواية الأوروبية ومصائرها التاريخية فى العصر الحديث، أى بدءًا من القرن السابع عشر. فهذه الرواية تعكس فى بنيتها الأسلوبية صراع الاتجاهات الممركزة (الموحدة) واللاممركزة (المفككة) فى لغات الشعوب الأوروبية. إن الرواية تشعر بنفسها تقف على حدود اللغة الأدبية الجاهزة والسائدة ولغات التنوع الكلامى الخارجة عن الأدب؛ فهى إما أن تخدم الاتجاهات الممركزة للغة الأدبية الجديدة المتشكلة (بمعاييرها القواعدية والأسلوبية والأيديولوجية) وإما أن تناضل، على العكس، من أجل تجديد اللغة الأدبية الشائخة على حساب طبقات اللغة القومية التى (أى الطبقات) ظلت بقدر أو بآخر خارج التأثير الممركز والموحِّد لمعيار اللغة الأدبية القومية الفنى الأيديولوجى. والوعى اللغوى الأدبى لرواية العصر الحديث يشعر – بالإضافة إلى أنه يقف على حدود التنوع الكلامى الأدبى والخارج عن نطاق الأدب – أنه يقف أيضًا على حدود الزمن: فهو يحس إحساسًا فريدًا فى حدته بالزمن فى اللغة، بتغيره، وبتقادم اللغة وتجددها، بالماضى والمستقبل فى اللغة.

وكل هذه العمليات التى تعكسها الرواية من تعبير اللغة القومية وتجددها لا تحمل فى الرواية طابعا ألسنيا مجردًا بطبيعة الحال: فهى لا تنفصل عن الصراع الاجتماعى والأيديولوجى، عن صيرورة المجتمع والشعب وتجددهما.

وعلى هذا فالتنوعية الكلامية الداخلية للغة ذات أهمية بالغة بالنسبة إلى الرواية. لكن هذه التنوعية الكلامية لا تبلغ ملء وعيها الإبداعى إلا فى ظروف التعدد اللغوى الفعال، حيث تسقط أسطورة اللغة الوحيدة وأسطورة اللغة الواحدة معًا وفى آن واحد. ولهذا السبب أمكن للتعدد اللغوى فى القرون الوسطى الذى مرت به كل الشعوب الأوروبية، وللإنارة المتبادلة القوية بين اللغات التى حدثت فى عصر الانبعاث من خلال استبدال اللغة الأيديولوجية (اللاتينية) وانتقال الشعوب الأوروبية إلى أحادية العصر الحديث اللغوية النقدية، أن يمهدا السبيل أمام رواية العصر الحديث الأوروبية التى تعكس التنوع الكلامى داخل اللغة وتقادم – تجدد اللغة الأدبية وأجناسها المختلفة.

(٣)

كان أدب الضحك، أدب المحاكاة الساخرة المنكرة فى القرون الوسطى على جانب عظيم من الغنى. والقرون الوسطى من حيث غنى أشكال المحاكاة الساخرة وتنوعها قريبة من روما. وينبغى القول إن القرون الوسطى فى العديد من جوانب إبداعها الضاحك تبدو الوريث المباشر لروما. ونذكر على وجه الخصوص أن تقليد الساتورنالى استمر حيا على امتداد العصور الوسطى كلها إنما فى شكل مختلف قليلاً. فروما الساتورنالى الضاحكة المعتمرة طاقية المهرج

– Pileata Roma[1] (مارسيال) استطاعت الاحتفاظ بقوتها وسحرها فى أشد عهود القرون الوسطى ظلامًا. لكن الإنتاج الضاحك الأصلى للشعوب الأوروبية الذى نشأ على أرضية الفولكلور المحلى كان أيضًا كبيرًا جدًا.

إن مسألة الاقتباس واحدة من أهم المسائل الأسلوبية فى الهيلينية. فقد كانت أشكال الاقتباس الصريح ونصف الخفى والخفى وأشكال تأطير السياق للمقبوس، وأشكال المعترضات النبروية، والدرجات المختلفة فى تغريب الكلمة الغريبة (كلمة الغير) أو تبنيها لا تقع تحت حصر. وهنا، كثيرًا ما يبرز سؤال: هل يقتبس المؤلف ما يقتبسه بخشوع أم، على العكس، بسخرية، باستهزاء. هذه المواربة (احتمال المعنيين) فى الموقف من الكلمة الغريبة كثيرًا ما كانت مقصودة.

ولم يكن الموقف من الكلمة الغريبة فى القرون الوسطى أقل تعقيدًا ومواربة. لقد كان دور الكلمة الغريبة، دور الاقتباس الصريح والمشدد عليه بخشوع، ونصف الخفى، والخفى، نصف الواعى واللاواعى، الدقيق والمشوه عمدًا، والمشوه عن غير قصد، والمأوَّل عمدًا إلخ فى أدب القرون الوسطى عظيمًا جدًا. كانت الحدود بين كلام المؤلف وكلام الآخر مائعة، غامضة، وكثيرًا ما كانت متعرجة ومشوشة عن عمد. وبعض أنواع المؤلفات كانت كالفسيفساء تبنى من

---

(١) روما فى طاقية العيد.

نصوص غريبة. مثال ذلك ما يسمى السنتو (Cento) وهو جنس خاص كان يشكل من أبيات ومصاريع شعرية غريبة فقط. ويؤكد أحد أفضل العارفين بالمحاكاة الساخرة فى القرون الوسطى، وهو باول ليمان، صراحة أن تاريخ الأدب فى القرون الوسطى، ولاسيما الأدب اللاتينى، هو "تاريخ أخذ ما للغير ومعالجته ومحاكاته"[1]، ونحن نقول بلغتنا إنه "تاريخ اللغة الغريبة والأسلوب الغريب والكلمة الغريبة".

هذه الكلمة الغريبة التى بلغة غريبة كانت قبل كل شيء كلمة التوراة والإنجيل والرسل وآباء الكنيسة ومعلميها المقدسة والمسموعة جدًا. هذه الكلمة تُدرج باستمرار فى سياق أدب القرون الوسطى وفى كلام المتعلمين (الإكليرس). لكن كيف تُدرج هذه الكلمة وما موقف السياق المتلقى لها منها، وفى أى معترضات نبروية توضع؟ هنا نكتشف سلمًا كاملا من المواقف من هذه الكلمة يبدأ من الاقتباس الخاشع والخامل، المبرر والمؤطر كأيقونة وينتهى بأشد أنواع استخدامها استخدام محاكاة ساخرة منكرة مواربة وفحشاً. والتحولات بين هذه الفروق وانتقال أحدها إلى الآخر من الميوعة والغموض بحيث يصعب علينا فى أحيان كثيرة الجزم فيما إذا كان هذا الاستخدام للكلمة المقدسة تقويًا أو أنه أكثر ألفة أو أنه لعب محاكاة ساخرة معها، أو الجزم أخيرًا بدرجة الجرأة فى هذا اللعب.

---

(١) راجع Paul Lehmann. Die parodie im mitle Lalter. Munchen, 1922,s. 10.

ففى فجر القرون الوسطى ظهرت مجموعة من أعمال المحاكاة الساخرة الرائعة. أحد هذه الأعمال هو "عشاء سبيريانى" (Cena Cypriani) المعروف وهو حفلة شرب قوطية شائعة جدًا. فكيف صُنع هذا العمل؟ يبدو كأن التوراة كلها والإنجيل كله قُطعا قصاصات ثم لصقت هذه القصاصات إحداها بالأخرى بحيث تشكلت منها لوحة عظيمة لمأدبة شرب فيها كل شخوص التاريخ المقدس من آدم وحواء حتى المسيح ورسله ويأكلون ويمرحون. وإن اللوحة راعت بدقة وصرامة مطابقة كل التفاصيل مع ما جاء فى الكتاب المقدس، ومع هذا تحولت الكتابة المقدسة هنا إلى كرنفال أو على الأدق إلى ساتورنالى. إنها "Pileata Biblia"(١).

ولكن ما هو قصد صاحب هذا العمل؟ ما هو موقفه من الكتاب المقدس؟ الباحثون يعطون إجابات مختلفة على هذه الأسئلة. الجميع متفقون هنا، طبعًا على أن هناك لعبًا بالكلمة المقدسة، لكن درجة الجرأة فى هذا اللعب ومغزاه هما محل الاختلاف. بعضهم يؤكد أن الغرض من هذا اللعب برئ جدًا – إنه لمساعدة الذاكرة فقط، إنه للتعليم عن طريق اللعب. فمن الأفضل، لمساعدة المؤمنين الذين كانوا إلى عهد قريب وثنيين، أن يتذكروا صور الكتاب المقدس وأحداثه، وعلى هذا صنع صاحب "العشاء" من هذه الصور والأحداث لوحة زخرفية

---

(١) الكتاب المقدس فى طاقية العيد.

لحفلة شرب. ويرى غيرهم فى "العشاء" محاكاة ساخرة تجديفية صريحة.

لم نورد آراء الباحثين هذه إلا على سبيل المثال وللدلالة على تعقيد تعامل العصور الوسطى مع الكلمة المقدسة الغريبة وازدواجية معناها. إن "عشاء سبيريان" ليس وسيلة تعليمية بطبيعة الحال. إنه محاكاة ساخرة، وبعبارة أدق محاكاة ساخرة تنكرية. إنما علينا ألا نسحب تصوراتنا الحديثة عن كلمة المحاكاة الساخرة على المحاكاة الساخرة فى القرون الوسطى (كما على المحاكاة الساخرة فى اليونان أو روما). إن وظائف المحاكاة الساخرة فى الأدب الجديد تافهة. نحن نعيش ونكتب ونتكلم فى عالم لغة حرة وديمقراطية (أصبحت ديمقراطية): ذلك أن التربية المعقدة والمتدرجة التى كانت سابقًا للكلمات والأشكال والأساليب والتى اخترقت كل نظام اللغة الرسمية والوعى اللغوى قد نسفتها الانقلابات اللغوية لعصر الانبعاث وقد نشأت اللغات الأدبية الأوروبية – الفرنسية والألمانية والإنكليزية – خلال عملية تحطيم هذه الرتبية، كما أن الأجناس الضاحكة والمنكرة فى العهود المتأخرة من العصر الوسيط وفى عصر الانبعاث – القصص الطويلة (nouvelles) وألعاب أسبوع المرفع (الأسبوع الذى يسبق الصوم الكبير) والسوتى (Sotie)[١] والفارس وأخيرًا الروايات – شكلت هذه اللغات. لقد أنشأ كالفين ورابليه اللغة الفرنسية النثرية الأدبية لكن لغة كالفين نفسها، وهى لغة الفئات الوسطى من السكان

---

(١) السوتى نوع من الفارس ازدهر في القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

(أصحاب الدكاكين والحرفيين) كانت حطا مقصودًا وواعيًا من مستوى لغة التوراة المقدسة. إن الطبقات الوسطى من اللغات الشعبية كانت تدرك، بعد أن أضحت لغات الدوائر الأيديولوجية الرفيعة ولغات الكتاب المقدس، على أنها تنكير يحط من مستوى هذه الدوائر الرفيعة. ولهذا السبب لم يبق للمحاكاة الساخرة إلا مكان متواضع على أرضية اللغات الجديدة: فهذه اللغات لم تعرف، وهى لا تعرف تقريبًا كلمات مقدسة، فهى نفسها ولدت إلى حد ما من المحاكاة الساخرة للكلمة المقدسة.

لكن دور المحاكاة الساخرة كان جوهريًا جدًا فى القرون الوسطى: فقد مهد الطريق أمام وعى لغوى أدبى جديد، ومهد الطريق أيضًا أمام الرواية العظيمة فى عصر الانبعاث الأوروبى.

إن "عشاء سيبريان" نموذج عظيم للـ"Parodia Sacra" فى القرون الوسطى أى "للمحاكاة الساخرة المقدسة" وبتعبير أدق لمحاكاة النصوص والطقوس المقدسة محاكاة ساخرة، وهو أقدم هذه النماذج. إن الجذور العميقة لهذه المحاكاة تمتد إلى المحاكاة الطقسية الساخرة القديمة، إلى الهزء الطقسى من القوة العليا والحط منها لكن هذه الجذور بعيدة، فالعنصر الطقسى القديم قد تغير مدلوله وأخذت المحاكاة الساخرة تؤدى الآن وظائف جديدة وجوهرية تكلمنا عليها قبل قليل.

يجب علينا أولاً التنويه بالحرية المعترف بها والمشروعة التى كانت للمحاكاة الساخرة. فالقرون الوسطى كانت تحترم، مع تحفظات قليلة أو كثيرة، حرية طاقية المهرج وكانت تمنح الضحك وكلمة

الإضحاك حقوقًا واسعة. وكانت هذه الحرية مقصورة على أيام الأعياد والعطل الرسمية فى الدرجة الأولى. إن ضحك القرون الوسطى هو ضحك أعياد. و"عيد الحمقى" و"عيد الحمار" المحاكيان محاكاة ساخرة والتكريان اللذان كانت الأوساط الدنيا من رجال الأكليروس تحييهما فى الكنائس نفسها معروفان. ومما له دلالته أيضا "Risus Paschalis" أى "ضحك الفصح". فقد كانت التقاليد تسمح بالضحك فى الكنيسة أيام عيد الفصح. كان الواعظ يسمح لنفسه أن يروى من فوق منبر الكنيسة مزحًا غير رصينة ونكات مرحة كى يثير ضحك أبناء رعيته، وكان هذا الضحك يعتبر إنعاشًا مرحًا لنفوسهم بعد أيام الانقباض والصوم. ويتصل بهذا "الضحك الفصحى" اتصالاً مباشرًا أو غير مباشر كثير جدًا من أعمال المحاكاة الساخرة المنكرة فى القرون الوسطى. ولا يقل "ضحك عيد الميلاد" (Risus natalis) خصبًا عن ضحك عيد الفصح. إلا أن الأول (أى ضحك عيد الميلاد) ظهر، بخلاف الثانى، على شكل أناشيد وليس على شكل قصص صغيرة. كانت الأناشيد الدينية الرصينة ترتل بألحان أغانى الشوارع، وبذلك كانت تجرى إعادة تنبيرها. ووجد إلى جانب هذا نتاج هائل الحجم من الأغانى الخاصة بعيد الميلاد التى كانت موضوعات الميلاد الخشوعية تتداخل فيها مع الموضوعات الشعبية التى تتحدث عن الموت المرح للقديم وعن ولادة الجديد. كان الهزء بالقديم عن طريق المحاكاة الساخرة المنكرة يسود هذه الأغانى معظم الأحيان، خصوصًا فى فرنسا حيث أضحت "Noël" أى أغنية عيد الميلاد واحدًا من أكثر

أنواع أغنية الشارع الثورية شعبية (أذكّر هنا بقصيدة بوشكين "Noël" التى استخدم فيها موضوع الميلاد استخدام محاكاة ساخرة منكرة). كان كل شيء تقريبًا مسموحًا به لضحك العيد.

وواسعة كانت الحقوق والحريات الممنوحة للطلاب فى عطلهم التى لعبت دورًا كبيرًا فى حياة القرون الوسطى الثقافية والأدبية. وكانت إبداعات "هذه العطل" ذات طابع محاكاة ساخرة منكّرة فى المقام الأول. فتلميذ الدير، ثم الطالب فيما بعد، فى القرون الوسطى كان يسخر فى أوقات العطل بضمير مرتاح من كل ما كان موضوعًا لدروسه التقوية خلال العام – من الكتاب المقدس وحتى القواعد اللغوية المدرسية. وقد أنشأت القرون الوسطى عددًا كبيرًا من التنويعات المحاكية محاكاة ساخرة منكرة على قواعد اللغة اللاتينية؛ فالحالات وصيغ الأفعال، وبشكل عام كل المقولات القواعدية، كان يعاد تأويلها إما على مستوى شهوانى غير لائق وإما على مستوى الطعام والشراب، وإما، أخيرًا، على مستوى الهزء من الرتبية والطاعة الكنسية والرهبانية. ويقف على رأس هذه التقاليد "القواعدية" الفريدة العمل الصادر فى القرن الثانى عشر باسم "Virgilius Maro grammaticus". إنه عمل يتصف بالمعلومات الواسعة جدًا ويزخر بكمية غير معقولة من الاستشهادات والاقتباسات من كل الثقاة الممكنين فى العالم القديم وأحيانًا ممن لا وجود لهم؛ وهذه

الاستشهادات والاقتباسات ذات طابع محاكاة ساخرة في العديد من الحالات. فنحن نقع في هذا الكتاب على تحليلات رصينة ودقيقة إلى حد كبير للقواعد، لكن هذه التحليلات تختلط بمغالاة في الدقة تجعل هذه الدقة ذاتها موضع محاكاة ساخرة. نرى في المؤلف مثلاً تصويرا لمناقشة عملية تستمر أسبوعين حول قضية Vocativus من ego أي صيغة المنادى من ضمير "أنا". ونقول بشكل عام إن "Virglilius grammaticus" محاكاة ساخرة عظيمة وذكية للتفكير القواعدي الشكلي في العصر القديم المتأخر. إنها ساتورنالي قواعدي، إنها grammatica pileata[1].

ومما له دلالته أن كثيرًا من علماء القرون الوسطى كانوا، فيما يبدو، يحملون هذه "الأرجوزة" على محمل الجد، بينما نرى العلماء المعاصرين مختلفين في تقويم طابع المحاكاة الساخرة فيها ودرجتها. وهذا برهان آخر على مدى ميوعة الحدود بين الكلمة المباشرة وكلمة المحاكاة الساخرة المواربة في أدب القرون الوسطى.

كان ضحك الأعياد والعطل ضحكًا مشروعًا تمامًا. كأنما كان يسمح للناس في هذه الأيام بالانبعاث من قبر الرصانة السلطوية والتقوية، وبتحويل الكلمة المباشرة المقدسة إلى قناع محاكاة ساخرة منكرٍ. وفي هذه الظروف يصبح مفهومًا لماذا استطاع "عشاء سبيريان"

---

(١) القواعد اللغوية في طاقية العيد.

أن يحظى بهذه الشعبية وهذا الانتشار الواسعين حتى فى الأوساط الكنسية المتشددة. ففى القرن الحادى عشر قام رئيس دير فولد المتشدد Rabanus Maaurus بصياغة هذا العمل شعرًا. فصار يقرأ على مآدب الملوك وصار طلاب الأديرة يمثلونه فى عطل الفصح.

لقد نشأ أدب القرون الوسطى المحاكى محاكاة ساخرة المنكّر العظيم فى مناخ الأعياد والعطل. فليس هناك جنس أو نص أو صلاة أو آية إلا وله (أو لها) معادل محاك ساخر. وقد وصلتنا ليتورجيات ماحكاة ساخرة كليتورجيا السكيرين وليتورجيا المقامرين وليتورجيا المال. كما وصلتنا قراءات إنجيلية عديدة محاكاة محاكاة ساخرة تبدأ بالعبارة التقليدية "فى ذلك الزمان..." وتتضمن فى أحيان غير قليلة قصصًا غير لائقة إطلاقًا. كما وصلنا عدد هائل من الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة. وقد نشر العالم الفنلندى إيبيرو لفونين فى أطروحته Parodies de Thèmes pieux dans la Poèsie Française du moyen âge (Helsing fors, 1914).

ستة نصوص محاكاة ساخرة "لأبانا الذى فى السموات..." وواحدا لـ"السلام عليك يا مريم"، واثنين لقانون الإيمان "تؤمن بإله واحد..."، لكنه لا يعطى إلا النصوص اللاتينية الفرنسية المختلطة. إن كمية الصلوات والأناشيد المحاكاة محاكاة ساخرة اللاتينية والمختلطة المحفوظة فى مخطوطات القرون الوسطى هائلة. وف. نوفاتى لا

يستعرض فى كتابه "المحاكاة الساخرة المقدسة"(١) إلا جزءًا يسيرًا من هذا الأدب. حسبنا الإشارة هنا إلى أن الوسائل الأسلوبية لهذه المحاكاة الساخرة وللتنكير وإعادة التأويل ولتغيير مواقع النبر باللغة التنوع، إلا أن هذه الوسائل لم تدرس إلا دراسة ضئيلة حتى الآن وبدون العمق الأسلوبى اللازم.

ونجد إلى جانب "المحاكاة الساخرة المقدسة" ألوانًا كثيرة من محاكاة وتنكير الكلمة المقدسة فى أجناس وأعمال هزلية أخرى من أجناس القرون الوسطى وأعمالها كما فى ملحمة الحيوان الهزلية.

إن بطل كل أدب المحاكاة الساخرة العظيم اللاتينى أساسًا (والمختلط فى جزء منه) هذا هو الكلمة المقدسة، المهيبة، المباشرة بلغة غريبة. هذه الكلمة وأسلوبها ومعناها كانت تصبح موضوع تصوير، وتتحول إلى صورة محدودة ومضحكة. إن "المحاكاة الساخرة المقدسة" اللاتينية مبنية على خلفية اللغة القومية العامية، والنظام النبروى لهذه اللغة يتغلغل داخل النص اللاتينى. ولهذا السبب فالمحاكاة الساخرة اللاتينية هى فى حقيقة الأمر ظاهرة ثنائية اللغة: فمع أن اللغة واحدة، إلا أنها تبنى وتدرك فى ضوء لغة أخرى. كما لا يندر أن نلمس فى المحاكاة الساخرة اللاتينية بوضوح ليس فقط نبرات اللغة

(١) F. Novati. Parodia sacra nelle letterature moderne (Nonatais Studi critici e letterai". Turin, 1889).

العامية بل صيغها النحوية أيضًا. إن المحاكاة الساخرة اللاتينية تركيب هجين ثنائى اللغة. وهنا نصل إلى مشكلة التركيب الهجين المقصود.

إن أى محاكاة ساخرة، إن أى تنكير، إن أى كلمة تستخدم بتحفظ، بسخرية وتوضع بين معترضتين نبرويتين، وعلى العموم أى كلمة غير مباشرة هى تركيب هجين مقصود، لكنه تركيب هجين أحادى اللغة، تركيب هجين من مستوى أسلوبى. وبالفعل يلتقى فى كلمة المحاكاة الساخرة ويتداخل أسلوبان، "لغتان" (من داخل اللغة الواحدة): اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة (لغة القصيدة البطولية على سبيل المثال) واللغة المحاكية محاكاة ساخرة (اللغة النثرية الوضيعة، اللغة المحكية الأليفة، لغة الأجناس الواقعية، اللغة الأدبية "الطبيعية"، "المعافاة" كما يراها صاحب المحاكاة الساخرة). هذه اللغة الثانية المحاكية (التى تبنى المحاكاة الساخرة وتدرك على خلفيتها) لا تدخل شخصيًا فى قوام المحاكاة الساخرة (هذا إذا كانت المحاكاة الساخرة خالصة)، إنما تكون ذات حضور غير مرئى فى هذه المحاكاة.

ذلك أن أى محاكاة ساخرة تغير مواقع النبر فى الأسلوب المحاكى، تكثف بعض لحظاته وتبقى أخرى فى الظل: فالمحاكاة الساخرة متميزة، وهذا أمر تمليه خصائص اللغة المحاكية، نظامها النبروى وبنيتها، فنحن نحس بيدها فى المحاكاة الساخرة ونستطيع أن نتعرف إلى هذه اليد، كما نستطيع أن نتعرف فى بعض الأحيان بوضوح إلى النظام النبروى للغة عامية معينة وإلى تراكيبها النحوية وإلى إيقاعها فى المحاكاة اللاتينية الخالصة (أى أننا نستطيع أن نعرف

صاحب هذه المحاكاة الساخرة فرنسيا أو ألمانيا). يمكننا نظريا أن نلمس فى أى محاكاة ساخرة ونتبين تلك اللغة "الطبيعية" وذلك "الأسلوب الطبيعى" اللذين نشأت هذه المحاكاة فى ضوئهما، إلا أن هذا ليس الأمر السهل عمليًا، بل يكاد يكون مستحيلاً فى أحيان كثيرة.

وعلى هذا تتداخل فى المحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفى الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلا أن إحدى هاتين اللغتين (وهى اللغة المحاكاة محاكاة ساخرة) ذات حضور شخصى، أما الثانية فذات حضور غير مرئى بوصفها خلفية إبداع وإدراك فعالة. المحاكاة الساخرة تركيب هجين مقصود، لكنه عادة تركيب هجين من داخل اللغة يتغذى من تفكك اللغة الأدبية إلى لغات أجناس واتجاهات.

إن أى تركيب هجين أسلوبى مقصود هو تركيب أشيعت فيه الحوارية إلى حد ما. وهذا يعنى أن موقف اللغات، التى تتقاطع فيه وتتداخل، إحداها من الأخرى كموقف أطراف الحوار (الردود، السؤال، الجواب إلخ فى الحوار)؛ إنه نقاش بين لغات، نقاش بين أساليب لغوية. إنه ليس حوارًا يتصل بالموضوع (Sujet) وليس حوار معان مجردة، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة الأخرى.

وهكذا فأى محاكاة ساخرة هى تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية. وفى هذه المحاكاة تتبادل اللغات والأساليب الإنارة على نحو فعال.

وكل كلمة مستخدمة بتحفظ، موضوعة بين معترضتين نبرويتين، هى أيضًا تركيب هجين مقصود إنما بشرط أن ينفصل المتكلم عن هذه الكلمة بوصفها "لغة"، بوصفها أسلوبًا: أن يكون لهذه الكلمة بالنسبة إلى المتكلم وقع عامى أكثر مما ينبغى أو، على العكس، وقع متأنق أكثر مما ينبغى، ووقع مزوق أو أن تشى باتجاه معين أو بطريقة لغوية معينة إلخ.

لكن فلنعد إلى المحاكاة الساخرة المقدسة اللاتينية. هذه المحاكاة هى تركيب هجين مقصود أشيعت فيه الحوارية، لكنه تركيب هجين لغوى، إنها حوار لغات. لكن إحدى هذه اللغات (وهى اللغة العامية) معطاة هنا بوصفها الخلفية الفعالة المثيرة للحوارية فقط. أمامنا حوار فولكلورى لا ينتهى: فنقاشات الكلمة المقدسة المتجهمة مع الكلمة الشعبية المرحة تشبه إلى حد ما حوارات سولومون المشهورة مع المهرج المرح مركولف فى القرون الوسطى، لكن مركولف كان يناقش سولومون باللغة اللاتينية، باللغة نفسها. أما هنا فالنقاش يدور بلغتين مختلفتين. الكلمة المقدسة الأجنبية الغريبة تخترق بنبرات اللغات الشعبية العامية، ويعاد تنبيرها وتأويلها على خلفية هذه اللغات، ويتم تكثيفها حتى تبلغ مستوى الصورة المضحكة، حتى مستوى القناع الكرنفالى الهزلى لدعى علم محدود ومتجهم أو لمنافق عتيق معسول

مراءاةً أو لعجوز نحيل هزيل. هذه المحاكاة الساخرة المقدسة" العظيمة الحجم، هذه المخطوطة التى مضى عليها ألف عام، وثيقة رائعة لكنها لم تقرأ إلا قراءة رديئة حتى الآن، وثيقة عن الصراع العنيف الذى دار على امتداد أوروبا الغربية كلها بين اللغات، وعن الإنارة المتبادلة بين هذه اللغات، إنها دراما لغوية مثلت على أنها فارس مرح. إنها ستورناليات لغوية Lingua Sacra Pileata[(١)].

اللغة اللاتينية المقدسة جسم غريب دخل جسم اللغات الأوروبية. وظل جسم هذه اللغات القومية يرفض هذا الجسم الغريب على امتداد العصور الوسطى كلها. وما كان يرفض ليس الكلمة كشىء بل الكلمة المحملة بمعنى معين التى كانت تشغل الطبقات العليا من التفكير الإيديولوجى القومى. وكان رفض الكلمة المقدسة الغريبة يحمل طابعًا حواريًا ويتم تحت ستار الضحك (الضحك فى أيام الأعياد والعطل). هكذا كانوا يطردون فى أشكال المرح الشعبى فى الأعياد القيصر القديم والسنة القديمة والشتاء والصيام. تلكم هى المحاكاة الساخرة المقدسة.

لكن أدب القرون الوسطى اللاتينى الباقى كله لم يكن فى حقيقة الأمر إلا تركيبًا هجينًا كبيرًا ومعقدًا أشيعت فيه الحوارية. وليس عبثًا ما يقوله باول ليمان فى تعريفه لهذا الأدب من أنه أخذ لما للغير (أى للكلمة الغريبة) ومعالجته ومحاكاته. إن التوجه المتبادل مع الكلمة الغريبة يمر بكل السلم النغمى ابتداء من التلقى الخاشع وحتى السخرية عن طريق المحاكاة، هذا إلى أنه كثيرًا جدًا ما يصعب تحديد أين

---

(١) لغة مقدسة فى طاقية العيد (باللاتينية فى الأصل).

بالضبط ينتهى الخشوع وتبدأ السخرية، تمامًا كما هى الحال فى رواية العصر الحديث حيث لا تدرى فى الكثير من الأحيان أين تنتهى كلمة المؤلف المباشرة وتبدأ المحاكاة الساخرة أو الأسلوبية للغات الأبطال. إلا أن عملية تبنى الكلمة الغريبة ورفضها هنا، فى أدب القرون الوسطى اللاتينى (وهى عملية معقدة ومتناقضة)، عملية الاستماع الخاشع (التقوى) إليها أو الهزء بها، تمت بقياسات ضخمة هى مقياس العالم الأوروبى الغربى كله، وتركت أثرها الذى لا يمحى فى الوعى اللغوى الأدبى لشعوب هذا العالم.

وإلى جانب المحاكاة الساخرة اللاتينية، كانت توجد، كما قلنا، المحاكاة الساخرة المختلطة. وهذه تركيب هجين مقصود ثنائى اللغة (وأحيانًا ثلاثيها) موسع أشيعت فيه الحوارية. ونجد أيضًا فى أدب القرون الوسطى الثنائى اللغة كل الأنماط الممكنة للعلاقة بالكلمة الغريبة – من الخشوع والتقوية وحتى السخرية التى لا ترحم. ففى فرنسا على سبيل المثال انتشر ما يسمى "èpitres farcies". فى هذه الرسائل كل آية من الكتابة المقدسة (وهى هنا الرسائل التى تقرأ فى القداس) مصحوبة بأبيات شعرية فرنسية تترجم النص اللاتينى وتتصرف به فى خشوع وإجلال. مثل هذا الطابع التفسيرى الخاشع نجده فى اللغة الفرنسية للعديد من الصلوات المختلطة. إليكم على سبيل المثال مقطعًا من الصلاة الربانية المختلطة (أبانا الذى فى السموات"، وهى من القرن الثانى عشر: Sed Libera nos, mais deliver nous, Sire, amalo, de tout mal et de cruel Martire(١).

---

(١) لكن نجنا، لكن نجنا يا رب من الشرير ومن كل شر: ومن العذاب الأليم (النص مكتوب باللاتينية وبالفرنسية القديمة).

فى هذا التركيب الهجين الاستجابة الفرنسية تترجم وتكمل بخشوع وبموافقة الاستجابة اللاتينية.

وإليكم مطلع صلاة ربانية من القرن الرابع عشر تصور ويلات الحرب

Pater noster, tu n'ies pas foulz Quart u t'ies mis en grand repos Qui es montès haut in celis(١).

هنا الاستجابة الفرنسية تسخر بمرارة من الكلمة اللاتينية المقدسة. فهى تقاطع الكلمات الأولى للصلاة وتصور الإقامة فى السماء على أنها موقف هادىء جدًا من الويلات التى تحدث على الأرض. إن أسلوب الاستجابة الفرنسية هنا لا يتناغم ويتوافق وأسلوب الصلاة الرفيع كما فى المثال السابق، بل إنها استجابة أشبعت بالعامية عمدا. إنها رد أرضى فج على المعسولية غير الأرضية للصلاة.

وهناك الكثير من النصوص المختلطة المتفاوتة فى درجة خشوعيتها ودرجة محاكاتها الساخرة. والأبيات الشعرية المختلطة "Carmina burana" معروفة للجميع. لكنى أريد أن أذكر أيضًا باللغة المختلطة للدرامات الطقسية (الليتورجية)، إذ إن اللغات الشعبية هنا هى بمثابة رد هزلى على الأجزاء اللاتينية الرفيعة من الدراما يحطُّ من شأنها.

---

(١) أبانا، أنت لست غبيًا إذ تربعت بهدوء، بعد ارتقيت عاليا، فى السموات وقد أوردها بيخولوفين فى كتابه المذكور آنفًا.

إن أدب القرون الوسطى المختلط هو أيضًا شهادة جد مهمة وشائعة على صراع اللغات والإنارة المتبادلة فيما بينها.

ولا حاجة إلى التوسع فى أدب القرون الوسطى المحاكى محاكاة ساخرة المنكر الضخم المكتوب باللغات القومية الشعبية. فقد أنشأ هذا الأدب بنية فوقية ضاحكة كاملة فوق كل الأجناس الرصينة المباشرة. وهنا، كما فى روما، كانوا يرمون إلى دفع "الدبلجة" الضاحكة إلى مداها. أذكر بدور مهرجى القرون الوسطى، هؤلاء المبدعين المحترفين للمستوى الثانى الذين أعادوا إلى الكلمة تكاملها الرصين – الضاحك بمحاكاتهم الضاحكة. أذكر بمختلف أنواع الفصول الإضافية والفواصل الضاحكة التى كانت تقوم بدور الدراما الرابعة اليونانية أو الأكسوديوم (exodium) الرومانى المرح. والمثال الواضح على هذه المحاكاة (الدبلجة) الضاحكة هو المستوى الثانى الذى يقوم المهرج ببطولته فى مسرحيات شكسبير المأساوية والهزلية. ولا تزال أصداء هذا الاتجاه الضاحك حية حتى يومنا هذا فى محاكاة مهرج السيرك لفقرات البرنامج الرصينة والخطرة على سبيل المثال (وهى محاكاة عادية إلى حد ما) أو فى الدور نصف التهريجى لمقدِّم الفقرات عندنا.

إن كل أشكال المحاكاة الساخرة المنكرة فى القرون الوسطى كما فى العالم القديم كانت مشدودة إلى مرح الأعياد الشعبية الذى كان يحمل طوال القرون الوسطى طابعًا كرنفاليًا مع احتفاظه بآثار الساتورنالى التى لا تمحى.

ومع نهايات القرون الوسطى، وفى عصر الانبعاث الأوروبى، حطمت الكلمة المحاكية محاكاة ساخرة المنكرة كل السدود، فاقتحمت كل الأجناس المباشرة الخالصة والمنغلقة. ترددت عاليا فى الشعر الملحمى للشبيلمان[١] والكنتستوريين[٢]، كما تغلغلت فى رواية الفروسية الرفيعة. وكاد موضوع "الشيطان" يغطى كل مسرح "الأسرار"[٣] الذى كان موضوع الشيطان جزءًا منه فى الأساس. وظهرت أجناس كبيرة وجوهرية إلى حد بعيد كالسوتى (Sottie). وظهرت أخيرًا رواية عصر الانبعاث العظيمة – روايتا رابليه وسرفنتس. فى هذين العملين بالذات كشفت الكلمة الروائية، التى مهدت لها السبيل كل الأشكال التى استعرضنا آنفًا وكذلك كل التراث القديم، عن إمكاناتها، ولعبت دورًا عملاقًا فى تشكيل الوعى اللغوى الأدبى الحديث.

لقد بلغت الإنارة المتبادلة بين اللغات أثناء عملية تصفية الثنائية اللغوية أوجها فى عصر الانبعاث، إلا أنها ازدادت، إلى هذا، تعقيدًا. وفرديننالد برونو يطرح فى الجزء الثانى من بحثه الكلاسيكى الكبير السؤال التالى: كيف كان يمكن أن تحل مسألة الانتقال إلى اللغة الشعبية فى عصر الانبعاث بتوجيهاته وميوله الكلاسيكية بالذات؟ ويجيب المؤلف عن هذا السؤال إجابة صحيحة تمامًا إذ يعتبر أن سعى عصر الانبعاث إلى استعادة اللغة اللاتينية فى نقائها الكلاسيكى كان هو نفسه

(١–٢) فئة من الممثلين الموسيقيين الجوالين فى القرون الوسطى.

(٣) نوع من الأدب المسرحى الدينى فى القرون الوسطى كان يقدم فى ساحات مدن أوروبا الغربية وتتخلله فواصل ذات موضوع حياتى هزلى.

يحولها بالضرورة إلى لغة ميتة. فلم يكن ممكنًا الإبقاء على النقاء الشيشرونى الكلاسيكى للغة اللاتينية مع استخدامها، فى الوقت نفسه، وفى الحياة اليومية وفى عالم القرن السادس عشر للتعبير بها عن مفاهيم العصر وأشيائه. إن استعادة اللغة اللاتينية الكلاسيكية الخالصة كان يعنى فى حقيقة الأمر قصر استخدامها على مجال الأسلبة. فحدث ما يمكن القول إنه عملية "تلبيق" اللغة على العالم الجديد، فتبين أن اللغة ضيقة. وفى الوقت نفسه أنارت اللاتينية الكلاسيكية وجه لاتينية القرون الوسطى فتبين أن هذا الوجه قبيح؛ وهذا الوجه لم تكن رؤيته ممكنة إلا على ضوء اللاتينية الكلاسيكية. ومن هنا كانت تلك الصورة الرائعة للغة التى نراها فى "رسائل الجهلة".

وهذه الهجائية تركيب لغوى هجين معقد ومقصود. إن لغة الجهلة هنا تحاكى محاكاة ساخرة، أى أنها بشكل ما تكشف، تضخم، تنمط على خلفية لاتينية "الإنسانيين" الصحيحة والمضبوطة. وفى الوقت نفسه تتلامح خلف لاتينية "الجهلة" بقوة لغتهم الألمانية الأم: فهم يستخدمون التراكيب النحوية للغة الألمانية ويملأونها بمفردات لاتينية، هذا إلى أنهم ينقلون التعابير الألمانية الخاصة جدًا نقلا حرفيًا إلى اللاتينية؛ وعلى هذا فنبرتهم نبرة فجة، ألمانية. هذا التركيب الهجين من وجهة نظر الجهلة تركيب هجين غير مقصود فهم يكتبون كما يعرفون ويستطيعون، إلا أنه تركيب لاتيني ألمانى هجين أنارته وبالغت فيه عمدا إرادة المحاكاة الساخرة لأصحاب هذه الهجائية. وينبغى القول مع هذا أن هذه الهجائية اللغوية تحمل طابعًا ضيقًا إلى حد ما وقواعديًا مجردًا فى بعض الأحيان.

إن شعر الماكارونية[١] هو أيضًا هجائية لغوية معقدة، لكنه ليس محاكاة ساخرة للاتينية المطبخ (latinitas culinaria)[٢]، بل إنه تنكير يحط من شأن لغة المتشددين الشيشرونيين بمعاييرهم المفرداتية الرفيعة والدقيقة. إن أصحاب شعر الماكارونية يستخدمون (بخلاف الجهلة) تراكيب لاتينية صحيحة، لكنهم يكثرون من إدخال كلمات لغتهم العامية الأصلية (الإيطالية) فى هذه التراكيب مع إضفاء مظهر لاتينى خارجيًا عليها. إن خلفية الإدراك الفعالة هنا هى اللغة الإيطالية وأسلوب الأجناس الوضيعة (أسلوب القصص الصغيرة الدعابية والقصص الطويلة nouvelles إلخ) بموضوعاتها المادية والجسدية الهابطة مغالاةً. إن لغة الشيشرونيين كانت تتضمن الأسلوب الرفيع، فهى فى الحقيقة ليست لغة بل أسلوب. وهذا الأسلوب هو الذى يحاكيه الماكارونيون محاكاة ساخرة.

وعليه فهناك ثلاث لغات تنير إحداها الأخرى فى هجائيات عصر الانبعاث اللغوية (فى "رسائل الجهلة" وشعر الماكارونية) هى: لاتينية القرون الوسطى، لاتينية الحركة الإنسانية المطهرة الخالصة واللغة القومية العامية. وفى الوقت نفسه هناك عالمان يتبادلان الإنارة

---

(١) الماكارونية (Macaronisme) هى فى الأصل كلمة أو عبارة شعبية فرنسية أو إيطالية دخلت اللغة اللاتينية فى القرون الوسطى. وشعر الماكارونية شعر يحدث مفعوله الهزلى بالمزج بين كلمات من لغات مختلفة (وقد نشأ هذا الشعر فى إيطاليا القرون الوسطى).

(٢) هى اللاتينية المحشوة بالأخطاء فى القرون الوسطى (انطلقت هذه اللاتينية من الأديرة أساسًا).

هما عالم القرون الوسطى والعالم الجديد الإنسانى الشعبى. ونسمع هنا نفس النقاش الفولكلورى بين القديم والجديد، ونسمع نفس التشهير والسخرية من القديم – من السلطة القديمة والحقيقة القديمة والكلمة القديمة.

إن "رسائل الجهلة" وشعر الماكارونيين والعديد غيرهما من الظواهر المماثلة تبين مدى الوعى الذى تمت به عملية تبادل الإنارة بين اللغات وعملية ملاءمتها للعصر والواقع. ثم إنها تبين مدى التصاق أشكال اللغة وأشكال تأمل العالم أحدها بالآخر. وتبين أخيرًا إلى أى مدى كان العالمان القديم والجديد يتصفان ويتميزان بلغاتهما أو بصور لغاتهما تحديدا. كانت اللغات تتناقش، لكن هذا النقاش كأى نقاش بين أى قوى ثقافية تاريخية كبيرة وجوهرية لا يمكن أداؤه لا بمساعدة الحوار المعنوى المجرد ولا بواسطة الحوار الدرامى الخالص، بل بمساعدة التراكيب الهجينة المعقدة التى أشيعت فيها الحوارية فقط. وقد كانت روايات عصر الانبعاث الأوروبى العظيمة هذه التراكيب الهجينة لكنها الوحيدة اللغة والأسلوبية.

وفى عملية تعاقب اللغات انطلقت اللهجات فى حركة جديدة داخل اللغات القومية. انتهى تعايشها الأصم والمغمور، وأخذت فرادتها تُلمس على نحو جديد فى ضوء المعيار العام المتكوِّن والممركز للغة القومية. إن السخرية من الخصائص اللهجوية لسكان مختلف مناطق البلد ومدنه ومحاكاة طرقهم اللغوية والكلامية ترجعان بأصولهما إلى ما لكل شعب من رصيد قديم من صور اللغة. لكن هذه المحاكاة المتبادلة

التى كانت فى عصر الانبعاث بين مختلف فئات الشعب فى ضوء الإنارة المتبادلة بين اللغات ومن خلال عملية إنشاء المعيار القومى المشترك للغة الشعبية اكتسبت معنى جوهريًا جديدًا. فقد أُخذت صور المحاكاة الساخرة للهجات تكتسب صيغة فنية أعمق وصارت تنفذ إلى داخل الأدب الكبير.

وهكذا تلازمت اللهجات الإيطالية فى ملهاة ديل أرتى مع أنماط – أقنعة معينة من هذه الملهاة. وفى هذا يمكننا إطلاق اسم ملهاة اللهجات على ملهاة ديلى أرتى.إنها تركيب لهجوى هجين مقصود.

هكذا تمت الإنارة المتبادلة بين اللغات فى عصر إنشاء الرواية الأوروبية. إن الضحك والتعدد اللغوى هما اللذان مهدا السبيل وأعدا كلمة العصر الحديث الروائية.

* * *

لم نتطرق فى مقالتنا إلى عاملين كان لهما فعلهما فى تاريخ الكلمة ما قبل الروائية. إلا أنه من المهمات الأساسية جدًا، إلى هذا، دراسة تلك الأجناس الكلامية، وفى المقام الأول الطبقات الأليفة من طبقات اللغة، التى لعبت دورًا ضخمًا فى تشكيل الكلمة الروائية والتى دخلت قوام الجنس الروائى بعد أن أخذت شكلاً متغيرًا بعض الشىء. لكن هذه مسألة تخرج عن نطاق بحثنا الآن. نريد هنا، ختامًا، أن نشدد فقط على أن الكلمة الروائية لم تولد وتتطور فى عملية الصراع الأدبية الضيقة بين الاتجاهات والأساليب والنظرات المجردة إلى العالم، بل

خلال عملية صراع معقدة وطويلة جدًا بين الثقافات واللغـــات. فهـــى مرتبطة بالنقلات الكبرى والأزمـــات الكبـــرى فـــى مـــصير اللغـــات الأوروبية، وفى حياة الشعب الكلاميـــة. إن الأطـــر الـــضيقة لتـــاريخ الأساليب الأدبية لعاجزة عن أن تستوعب تاريخ الكلمة ما قبل الروائية.

الدراسة السابعة

مسألة المضمون والمادة والشكل في الإبداع الفني الكلمي

دراستنا الراهنة هذه محاولة تحليل منهجى للمسائل والمفاهيم الأساسية فى الشعرية على أساس علم جمالٍ منهجى عام.

ونقطة الانطلاق فى بحثنا هى بعض الدراسات الروسية فى الشعرية التى نضع طروحاتها الأساسية على محك النقد فى الفصول الأولى من دراستنا. إلا أننا لا نتعرض هنا لاتجاهات وأعمال متفرقة فى مجملها وفى سياقها التاريخى المحدد ولا نقيّمها: فما يهمنا منها فى المقام الأول هو القيمة المنهجية الخاصة لمفاهيمها وطروحاتها الأساسية. كما لا يدخل فى نطاق مهمتنا إجراء أى مراجعة لأعمال فى الشعرية ذات طابع تاريخى أو اطلاعى. ففى دراسات تضع نصب عينيها غايات منهجية خالصة ولا يمكن لغير الطروحات والبراهين النظرية أن تكون ذات قيمة لها، هذه المراجعات ليست دائمًا مناسبة. كما أننا استبعدنا من دراستنا المقبوسات والإحالات النافلة التى ليس لها عامةً أهمية منهجية مباشرة فى الأبحاث غير التاريخية، والتى تبدو لنا فى دراسة مقتضبة ذات طابع منهجى نافلة تمامًا. فهى ليست ضرورية للقارئ المؤهل، وغير ذات نفع لغير المؤهل.

- ١ -

علم الفن وعلم الجمال العام

يجرى الآن فى روسيا عمل جاد ومثمر إلى حد كبير فى مجال علم الفن. فقد اغتنت الأدبيات العلمية الروسية فى السنوات الأخيرة بأعمال قيمة فى نظرية الفن ولا سيما فى مجال الشعرية. بل يمكننا القول صراحة ببعض الازدهار لعلم الفن فى روسيا خصوصًا إذا ما قورنت هذه السنوات بالفترة السابقة حين كان مجال الفن الملاذ الأساسى لكل ثرثرة لا مسؤولة علميًا لكنها تدعى عمق الفكر: فكل الأفكار والتصورات التى كانت تبدو عميقة ومثمرة حياتيًا إنما كان يتعذر إدراجها فى مجال علم بعينه، أى كانت لا تستطيع أن تجد لها بشكل عام مكانًا فى الوحدة الموضوعية للمعرفة، أى ما يسمى "الاكتشافات التائهة"، هذه الأفكار والتصورات كان يتم التعبير عنها وإيرادها فى نظام خارجى عارض بمناسبة الفن عامةً، أو بمناسبة عمل أو آخر من أعمال الفن. هذا التفكير نصف العلمى المصبوغ بالصبغة الجمالية الذى يطلق على نفسه - لسوء فهم - اسم التفكير الفلسفى أحيانًا كان يهفو دائمًا إلى الفن لشعوره بقرابته الوثيقة، وإن كانت غير الشرعية تمامًا إليه.

الآن أخذ الوضع يتغير: فالاعتراف بحقوق التفكير العلمى دون سواها، حتى فى مجال دراسة الفن يصبح أمرًا مسلمًا به حتى بين أوسع الفئات. بل إنه يمكننا التحدث الآن عن تطرف آخر. عن تقليعة العلمية، عن شبه العلمية السطحى، عن النبرة الواثقة والمتسرعة للعلمية، حيث لم يحن بعد أوان العلم الحقيقى. ذلك أن النزوع إلى بناء العلم مهما كلف الأمر، وبأسرع ما يمكن، كثيرًا ما يؤدى إلى الحط على نحو بالغ بمستوى الإشكالية المطروحة، وإلى إفقار موضوع الدراسة، بل حتى إلى استبدال هذا الموضوع، وهو فى حالتنا الراهنة الإبداع الفنى، بشىء آخر مختلف تمامًا. وهذا ما لم تستطع الشعرية الروسية الفنية تجنبه دائمًا كما سنرى لاحقًا. إن بناء علم فى مجال أو آخر من مجالات الإبداع الثقافى مع الاحتفاظ بتعقيد الموضوع وتكامله وأصالته أمر فى غاية الصعوبة.

وبغض النظر عما تتصف به الأعمال الروسية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة فى مجال الشعرية من خصوبة وأهمية لا جدال فيهما، إلا أن الموقف العلمى العام الذى اعتمدته غالبية هذه الأعمال لا يمكن الاعتراف به صحيحًا ومرضيًا بشكل تام، وهذا يتعلق خاصة بأعمال ممثلى الطريقة الشكلية أو الصرفية (morphologique)، لكنه يشمل أيضًا بعض الدراسات التى لم تأخذ بهذه الطريقة أخذًا كاملاً لكنها شاركتها بعض تقدماتها: تلكم، على سبيل المثال، هى حال الأعمال الرائعة التى كتبها البروفيسور ف.م.جيرمونسكى.

إن ضعف الموقف العلمي لهذه الأعمال فى الشعرية يرتبط فى نهاية المطاف بالموقف الخاطئ أو، فى أحسن الأحوال، غير المحدد منهجيًا الذى تقفه الشعرية التى يبنونها من علم الجمال المنهجى العام. هذا هو الخطأ المشترك لعلم الفن فى كل مجالاته الذى يقترف فى مهد هذا العلم، إنه الموقف السلبى من علم الجمال العام والرفض المبدئى للاسترشاد به. فعلم الفن كثيرًا ما يعرّف ويحدّد من خلال معارضته بعلم جمال فلسفى غير علمى أصلاً. إن بناء نظام أحكام علمية عن فن بمفرده، وفى حالتنا هذه عن الفن الكلمى (فن الكلمة) بغض النظر عن المسائل المرتبطة بماهية الفن عامةً هو الاتجاه العام فى الأعمال الحديثة فى الشعرية أيضًا.

إذا كان المفهوم من مسألة ماهية الفن هو ميتافيزيكا الفن، فيجب فعلاً التسليم بأن العلمية ممكنة فقط حيث يدار البحث بمعزل عن مسائل كهذه، لكنه لم يعد هناك بشكل عام – ولحسن الحظ – مجال لإدارة نقاشات جادة مع الميتافيزيكا. وعلى هذا تتخذ الاستقلالية التى تدّعيها الشعرية معنى آخر تمامًا أكثر سوءا لما يمكن تحديده بأنه دعوى بناء علم عن فن بمفرده بغض النظر عن معرفة أصالة الجمالى ضمن وحدة الثقافة الإنسانية وتحديدها (الأصالة) منهجيًا.

إن مثل هذه الدعوى غير قابلة للتحقق فى حقيقة الأمر: فدون فهم منهجى للجمالى فى اختلافه عن المعرفى والأخلاقى، كما فى اتصاله بهما داخل وحدة الثقافة، يتعذر حتى فرز العمل موضوع دراسة الشعرية (وهو العمل الفنى فى الكلمة) من ركام أعمال كلمية كثيرة ومن طبيعة أخرى. هذا الفهم المنهجى يطرحه الباحث كل مرة بطبيعة الحال، لكنه لا يطرحه طرحًا نقديًا على الإطلاق.

ويؤكدون حينًا آخر أنه يمكن العثور على هذا الفهم (المفهوم) فى موضوع الدراسة مباشرة، وأنه لا حاجة إطلاقًا لدارسى نظرية الأدب إلى اللجوء إلى الفلسفة المنهجية بحثًا عن مفهوم الجمالي، لأن الدارس واجده حتمًا فى الأدب نفسه.

فعلاً الجمالي معطى بشكل ما فى العمل الفنى ذاته والفيلسوف لا يختلقه، لكن الفهم العلمى لأصالته ولعلاقته بالأخلاقى والمعرفى ولموقعه فى كلية الثقافة الإنسانية ولحدود تطبيقه أمورٌ لا تستطيعها إلا الفلسفة المنهجية بطرائقها. إن مفهوم الجمال لا يمكن استخلاصه من العمل الفنى بالحدس أو التجربة، إذ سيكون ساذجًا وذاتيًا ومقلقلاً. فلتحديد ذاتيته تحديدًا واثقًا ودقيقًا يجب تحديده من خلال المجالات الأخرى ضمن وحدة الثقافة الإنسانية.

إن أى قيمة ثقافية وأى وجهة نظر إبداعية لا يمكن، ولا ينبغى، أن تبقى فى درجة الموجودية البسيطة، أو الوقائعية المجردة، سواء ذات الطابع النفسى أو التاريخى. التحديد المنهجى فى إطار الثقافة بوحدة معناها يمكنه وحده أن يتجاوز وقائعية القيمة الثقافية. إن ما يؤسس لاستقلالية الفن ويضمن هذه الاستقلالية هو اتصاله بوحدة الثقافة واحتلاله فيها، ليس فقط موقعًا أصيلاً، بل موقعًا حتميًا لايقوض، وإلا كانت هذه الاستقلالية مجرد اعتباط، وكان بالإمكان الإلصاق بها أى غايات وأهداف غريبة عن طبيعته الوقائعية المجردة، ولما كان بإمكانه الاعتراض على شيء، ذلك أن الطبيعة المجردة يمكن استغلالها فقط. إن الواقعة والأصالة الوقائعية الخالصة ليس لهما الحق

فى صوت، ولكى يحصلا على هذا الحق يجب أن يصبحا معنى. لكنهما لا يمكن أن يصبحا معنى ما لم يتصلا بوحدة، ما لم يقبلا قانون الوحدة. فالمعنى المنعزل هو Contradictio in adjecto[1].

إن تجاوز الفوضى المنهجية فى مجال دراسة الفن أمر ممكن ليس عن طريق إيجاد طريقة جديدة أخرى تشارك فى الصراع العام الدائر بين الطرائق إنما تستغل على طريقتها وقائعية الفن، بل عن طريق التأسيس الفلسفى المنهجى للواقعة ولأصالة الفن داخل وحدة الثقافة الإنسانية.

إن الشعرية التى تفتقد قاعدة علم الجمال الفلسفى المنهجى تصبح فى أسسها ذاتها مقلقلة وعارضة. إن الشعرية المحددة منهجيًا يجب أن تصبح علم جمال الإبداع الفنى الكلمى، وهذا التحديد يؤكد تبعيتها لعلم الجمال العام.

إن غياب التوجه الفلسفى المنهجى الجمالى العام وغياب النظرة المستمرة والمتبصرة منهجيًا إلى الفنون الأخرى، وإلى وحدة الفن بوصفه مجالاً من مجالات الثقافة الإنسانية الواحدة يؤديان بالشعرية الروسية المعاصرة[2] إلى تبسيط مفرط بالمهمة العلمية، إلى السطحية

---

(١) تناقض فى التعريف مع المعرف (باللاتينية فى الأصل). (المترجم)

(٢) يوجد بين الأعمال الروسية فى الشعرية ومنهجية تاريخ الأدب التى ظهرت فى الفترة الأخيرة دراسات اعتمدت موقفًا منهجيًا أصح من وجهة نظرنا. وتستحق اهتمامًا خاصًا فى هذا المجال مقالة أ.أ.سميرنوف الرائعة "طرق ومهام علم الأدب" (مجلة الفكر الأدبى، ١٩٢٣، ٢) التى نوافق على كثير من الطروحات والاستنتاجات التى انتهت إليها.

والقصور فى الإحاطة بالموضوع المدروس، إذ إن البحث فى هذه الحالة لا يشعر بالثقة إلا حين يتحرك على أطراف الإبداع الفنى الكلمى، فهو يتجنب كل المسائل التى تضع الفن على الطريق الرئيسى للثقافة الإنسانية الواحدة، والتى يتعذر حلها بمنأى عن التوجه الفلسفى الواسع؛ هنا تلتصق الشعرية التصاقًا وثيقًا بالألسنية وتخشى الابتعاد عنها ولو خطوة (عند معظم الشكليين بمن فيهم جيرمونسكى) وتسعى أحيانًا إلى أن تصبح مجرد فرع من الألسنية. (عند فينوغراد مثلاً).

إن الألسنية بوصفها علمًا مساعدًا ضرورية بطبيعة الحال للشعرية، كما لأى علم جمال خاص ينبغى أن تؤخذ فيه بعين الاعتبار بالإضافة إلى المبادئ الجمالية العامة – طبيعة المادة وهى هنا الكلمة؛ لكن الألسنية تشرع فى أن تشغل هنا مكانًا قياديًا غير ملائم، يكاد يساوى المكان الذى يفترض أن يشغله علم الجمال العام.

إن هذه الظاهرة التى أشرنا إليها تميز بشكل كبير العلوم الخاصة بالفنون، التى (أى العلوم) تضع نفسها فى مواجهة علم الجمال. ففى معظم الحالات نرى هذه العلوم لا تقيم التقييم الصحيح أهمية المادة فى الإبداع الفنى. كما نرى أن هذا التقييم المبالغ فيه لملاحظة المادة في العمل تحكمه بعض التصورات المبدئية وتستدعيه.

لقد رفع فى وقت ما شعار كلاسيكى ليس هناك فن، بل فنون متفرقة. هذا الطرح كان ينادى فعليًا بأولوية المادة فى الإبداع الفنى، ذلك أن المادة بالذات هى التى تفرق الفنون، وإذا كانت المادة بالذات

هى التى تُدفع منهجيًا إلى المقدمة فى وعى عالم الجمال فلأنها تعزل الفنون الواحد عن الآخر. لكن ما الذى يستدعى ويبرر أولوية المادة، وهل هذه الأولوية مقبولة ومشروعة منهجيًا؟

إن علم الفن، فى سعيه لبناء حكم علمى عن الفن بمعزل عن علم الجمال الفلسفى العام، يجد المادة كأثبت قاعدة للمناقشة العلمية، ذلك أن التوجه إلى المادة يخلق قرابة مغرية بالعلم التجريبى الوصفى. وبالفعل فإن المكان والكتلة واللون والصوت يتلقاها عالم الفن (والفنان) كلها من الفروع المقابلة فى المعرفة الطبيعية الرياضية كما يتلقى الكلمة من الألسنية. وهكذا تولد على أرضية علم الفن نزعة فهم الشكل الفنى بوصفه شكل هذه المادة لا أكثر ، بوصفه تركيبًا فى نطاق المادة بمحدوديتها وسننيتها الطبيعية العلمية والألسنية. ويبدو هذا كأنه يمكن أحكام علم الفن من أن تكون علمية وضعية، بل حتى أن تكون قابلة للبرهنة عليها رياضيًا.

وعلى هذا النحو ينتهى علم الفن إلى إيجاد مقدمة ذات طابع جمالى عام، مفهومة تمامًا من الناحيتين النفسية والتاريخية على أساس ما قلناه، لكنه مشكوك فيها من حيث صحتها وأهليتها للبرهنة عليها منهجيًا، مقدمة نصوغها بعد أن نطور ما قلناه سابقا على النحو التالى : النشاط الجمالى موجه إلى المادة ولا يشكل إلاها؛ الشكل القيم جماليًا هو شكل المادة المفهومة منها علميًا طبيعيًا أو ألسنيًا؛ وتأكيدات الفنانين إن إبداعهم قيم، موجه إلى العالم، إلى الواقع وأنه يتعامل مع الناس، مع العلائق الاجتماعية، مع القيم الجمالية والدينية، وغيرها من القيم،

ليست سوى مجازات، ذلك أنه لا يوجد أمام الفنان فى واقع الأمـــر إلا المادة – المكانُ الفيزيائى الرياضى، الكتلة، صوت السمعيات وكلمـــة الألسنية، ولا يمكنه أن يتخذ موقفًا فنيًا إلا بالنسبة إلى مـــادة معطـــاة، محددة.

هذه المقدمة ذات الطابع الجمالى العام القائمة بصمتٍ أو المعبر عنها بصراحة فى أساس دراسات كثيرة جدًا واتجاهات كاملةٍ فى ميدان العلوم المتصلة بفنون منفردة تخولنا حق القول بوجود نظرية جماليـــة عامة عندهم يعرضونها على نحو غير نقدى سنطلق عليها اســـم علـــم الجمال المادى أو علم جمال المادة.

إن علم جمال المادة يبدو كأنه فرضية عمل لاتجاه علم الفن التى تدعى الاستقلال عن علم الجمال العام؛ على هـــذه الفرضـــية يـــستند الشكليون وجيرمونسكى، وهى تلك المقدمة التى توحدهم[١].

وليس من نافلة القول التنويه هنا بأن ما يسمى الطريقة الـــشكلية ليس مرتبطا تاريخيًا ولا منهجيًا بعلم الجمال الشكلى (كنط، هيربـــرت وغيرهما، خلافًا لعلم جمال المضمون – شيلينغ، هيغل وغيرهمـــا) ولا يقع فى طريقها؛ أما على المستوى الجمالى العام فيجب تعريفهـــا (أى الطريقة الشكلية) بأنها أحد تنوعات علم جمال المادة الذى أشرنا إليـــه،

---

(١) هذه المقدمة التى صنفناها بكل وضوح وحدة تتخذ أحيانًا كثيرة أشكالاً مخففة نظرية جيرمونسكى التى تطرح فكرة اللحظة التيماوية أكثرها تميزا؛ إلا أن جيرمونسكى يدرج حتى التيما بوصفها لحظة من لحظات المادة (معنى الكلمة)، وفى بعض الفنون التى تفتقر مادتها إلى هذه اللحظة فإن التيما تغيب.

والذى يمكن القول إن تاريخه هو تاريخ Kunstwissenschaften[1] فى صراعها من أجل الاستقلال عن الفلسفة المنهجية، وهو تنوع يجب القول فيه إنه بسيط إلى حد ما وبدائى.

ومن الضرورى لدى تقييمنا الدراسات التى خلفها علم الفن الفصل بشكل صارم بين هذه النظرية العامة التى يأخذ بها علم جمال المادة، وهى نظرية غير مقبولة إطلاقًا كما نأمل أن نبين ذلك فى سياق بحثنا، وتلك التأكيدات المتفرقة الشخصية الخالصة التى يمكن أن يكون لها مع هذا قيمة علمية بغض النظر عن النظرية العامة الخاطئة وذلك حصرًا فى المجال الذى يكون فيه الإبداع الفنى مشروطًا بطبيعة مادة معينة[2].

يمكن القول إن علم جمال المادة بوصفه فرضية عمل غير ضار، وفى حال الوعى الواضح منهجيًا لحدود استخدامه يمكنه أن يصبح مثمرًا لدى دراسة تقنية الإبداع الفنى. لكنه يصبح ضارًا بشكل مطلق وغير مقبول حين يحاولون فهم الإبداع الفنى ككل ودراسته فى أصالته ومعناه الجماليين على أساسه.

---

(١) علم الفنون (بالألمانية بالأصل).

(٢) يمكن أن نقع فى أعمال الشكليين إلى جانب تأكيداتهم غير المشروعة إطلاقًا، وهى تأكيدات ذات طابع عام أساسًا، على كثير من الملاحظات القيمة علميًا. فلأعمال مثل "القافية، نظريتها وتاريخها" لجيرمونسكى، و"العروض الروسى" لـ ب.ف.توماشيفسكى قيمة علمية رفيعة. فدراسة تقنية أعمال الفن الكلمى أول ما بدأت على أرضية علم الجمال فى الأدبيات الجمالية الأوروبية الغربية كما فى الروسية.

إن علم جمال المادة الذى لا يقف فى ادعاءاتـــه عنـــد الجانـــب التقنى من الإبداع الفنى وحسب يؤدى إلى جملة من الأخطاء المبدئيـــة، وإلى صعوبات يتعذر عليه تخطيها. ولسوف نستعرض أهمها منـــوهين مسبقًا أننا سندرس علم جمال المادة بمعزل عن العلوم المتعلقة بالفنون المختلفة، أى سندرسه بوصفه نظرية جمالية عامة قائمة بذاتها أى كما هو بالفعل. وبوصفه كذلك يجب أن يكون موضع نقاش ونقد: أى هـــل بإمكانه أن يلبى المتطلبات اللازمة حتمًا لأى نظرية جمالية عامة.

إلى أن علم جمال المادة عاجز عن التأسيس للشكل الجمالى.

إن القضية الأساسية التى يطرحها علم جمال المادة بخـــصوص الشكل تثير عددًا من الشكوك وتبدو لنا غير مقنعة فى مجملها.

١) إن الشكل، مفهومًا على أنه شكل المـــادة فـــى محـــدوديتها العلمية الطبيعية الرياضية أو الألسنية، يصبح على نحـــو مـــا تنظيمًـــا خارجيًا خالصًا مفتقدًا لحظة تقييم هذه المادة. ويبقى غير مفهوم بتاتًـــا التوتر الانفعالى الإرادى للشكل وما يتصف به هذا الشكل مـــن طـــابع تعبيرى عن علاقة تقييم للمؤلف والمتأمل بشىء ما خارج الشكل. ذلك أن العلاقة الانفعالية الإرادية المعبر عنها بالشكل (بالإيقاع، الانـــسجام، التناسق وغيرها من اللحظات الشكلية) تحمل طابع جدّ متـــوتر وجـــدّ نشط بحيث يصعب تفسيرها على أنها علاقة بالمادة.

إن أى شعور يفتقر إلى موضوع يفسره ويعطيه معناه ينحط إلى مستوى حالة نفسية وقائعية مجردة، معزولةٍ وخارجة عن نطاق الثقافة، ولهذا فالشعور المعبر عنه بالشكل وغير العائد إلى شيء يصبح مجرد حالةٍ من حالات العضوية النفسية الفيزيائية تفتقر إلى أى قصدٍ يفك دائرة الموجودية النفسية المجردة، يصبح مجردًا –هنا يمكن أن يُفسر فى نهاية المطاف ويفهم على نحو مُتعى (Hedonique) خالص. مثال ذلك أن تُنظم المادة فى الفن من قبل الشكل بحيث تصبح عامل إثارة لأحاسيس وحالات لطيفة فى العضوية. إن علم جمال المادة لا يصل إلى هذه النتيجة دائمًا، لكن يجب أن ينتهى إليها فى حال تماسكه.

إن العمل الفنى مفهومًا على أنه مادة منظمة، على أنه شيء لا يمكن أن تكون له قيمة إلا بوصفه باعثًا فيزيائيًا لحالات نفسية وفيزيولوجية أو أنه يجب أن يتخذ له هدفًا نفعيًا، علميًا.

إن الطريقة الشكلية الروسية بما تتصف به أى بدائية من تماسك وبعض العدمية تستخدم عبارات مثل "الإحساس بالشكل" و"صنع" العمل الفنى وغيرهما.

عندما يعمل النحات فى المرمر فإنه يعالج دون شك المرمر فى عيانيته الفيزيائية المحددة، لكن نشاط المبدع الفنى القيم ليس موجهًا إليه كما أن الشكل الذى يحققه الفنان لا يتعلق بالمرمر على الرغم من أن المعالجة لا تستغنى عنه لحظة كما لا تستغنى، بالمناسبة، عن الإزميل الذى لا يندرج على أى نحو فى الموضوع الفنى بوصفه لحظة من

لحظاته. إن الشكل الفنى المتكون هو شكل الإنسان وجسده الفنى القيم جماليًا، إن قصد الإبداع والتأمل يسير فى هذا المنحى. أما علاقة الفنان والمتأمل بالمرمر بوصفه جسمًا فيزيائيًا محددًا فتحمل طابعًا ثانويًا إضافيًا محكومًا بعلاقة أولية بقيم الأشياء وفى حالتنا هذه بقيمة الإنسان الجسد.

نشك بالطبع فى أن يقوم أحدهم بتطبيق مبادئ علم جمال المادة بهذا القدر من التماسك على المرمر كما فى مثالنا (نعم، المرمر مادةً ينطوى بالفعل على قيمة أخص وأضيق مما ينسب إلى مصطلح "المادة" فى علم جمال المادة)؛ لكن الأمر لا يختلف من حيث المبدأ حين يقصد بالمادة صوت السمعيات أو كلمة الألسنية بدلاً من المرمر. كل ما فى الأمر أن الوضع هنا يصبح أعقد إلى حد ما، وليس على هذا السخف البيِّن من النظرة الأولى، خصوصًا حين تكون الكلمة، وهى موضوع علم إنسانى هو الألسنية، هذه المادة.

إن التعابير المجازية المألوفة كقولنا إن الشكل الفنى يتغنى بشخص ما أو شىء ما، أو يزين شيئًا ما أو شخصًا ما، أو يحوله أو يبرر أو يؤكد...إلخ. تنطوى مع هذا على قدر من المصداقية العلمية وبالضبط فى أن الشكل القيم فينا يعود بالفعل إلى شىء ما، أنه موجه قيميًا إلى شىء ما يتجاوز المادة التى يرتبط بها ويتصل بها مع هذا اتصالاً وثيقًا. يبدو أنه لا بد من التسليم بوجود لحظة مضمون تسمح بإدراك الشكل وفهمه بصورة أكثر جوهرية من إدراكه وفهمه على نحو مُتعى فج.

لكنّ هناك جمالاً حرًا طليقًا، وهناك فن لا موضوع له، يبدو علم جمال المادة مشروعًا واردًا تمامًا بالنسبة إليه.

قبل التطرق بإسهاب إلى هذه المسألة دعونا ننوه بالتالى فقط؛ وهو أن الفنون الحرة متحررة فقط من التحديد المعرِفى الخالص دون تباين مضمونها من حيث موضوعه كالموسيقى مثلاً. لكن حتى فى هذه الفنون يكون الشكل متحررًا وبالدرجة نفسها من الارتباط الأولى المباشر بالمادة – بصوت السمعيات مثلاً.

وبصورة عامة يجب التفريق بدقة (وهذا ما لا نفعله كثيرًا) بين المضمون وهو لحظة ضرورية فيه، كما سنرى، فى الموضوع (objet) الفنى، والتباين المعرفى الخاص به كموضوع شىء وهو لحظة غير ضرورية فيه. إن التحرر من محدودية المفهوم ودقته لا تساوى التحرر من المضمون، واللاشيئية ليست لا مضمونية؛ وتوجد فى مجالات أخرى من الثقافة قيم لا تمكن مبدئيًا من وجود تباين شيئين ومن تحديدها بواسطة مفهوم معين ثابت؛ وهكذا فالتصرف الأخلاقى فى ذروته يحقق قيمة يمكن فقط إنجازها لكنها غير قابلة لأن تُعرف ويعبر عنها فى مفهوم مناسب. إن الموسيقى محرومة من العيانية الشيئية والتباين المعرفى لكنها ذات مضمون عميق: فشكلها يأخذنا بيدنا خارج حدود التردد (الزمنى) السمعى، يأخذ إلى أبعاد لا يمكن القول عنها أبدًا إنها فراغ قيمى. المضمون هنا فى أساسه أخلاقى (يمكن الكلام هنا عن شيئية حرة غير محددة مسبقًا للتوتر الأخلاقى المغمور بالشكل الموسيقى). إن الموسيقى الخالية من المضمون، بوصفها مادة منظمة، لن تكون سوى باعث فيزيائى على حالة إمتاع فيزيولوجية نفسية.

وهكذا حتى فى الفنون التى تفتقر إلى الموضوع - الشيء يصعب البرهنة على أن الشكل هو شكل المادة.

٢) إن علم جمال المادة لا يمكن أن يؤسس للفرق الجوهرى بين الموضوع الجمالى والعمل الخارجى، بين التفكك والارتباط داخل هذا الموضوع والتفككات والارتباطات المادية داخل العمل ويبدى على الدوام ميلاً إلى الخلط بين هذه اللحظات.

العمل الفنى بالنسبة إلى علم الجمال كعلم هو بطبيعة الحال موضوع معرفةٍ، لكن هذه العلاقة المعرفية بالعمل ذات طابع ثانوى، أما العلاقة الأولى فيجب أن تكون فنية خالصة. إن التحليل الجمالى يجب أن يتوجه مباشرة لا إلى العمل فى وجوده الحسى المعطى والمنظم بالمعرفة، بل إلى ما يمثله بالنسبة إلى النشاط الجمالى الموجه إليه من قبل الفنان والمتأمل.

وعلى هذا فمضمون النشاط الجمالى (التأمل) الموجه إلى العمل هو موضوع التحليل الجمالى.

هذا المضمون سنطلق عليه من الآن فصاعدًا اسم الموضوع الجمالى تمييزًا له عن العمل الخارجى نفسه الذى يحتمل مقاربات أخرى، وفى طليعتها المقاربة المعرفية الأولية؛ أى الإدراك الحسى المضبوط بمفهوم.

إن فهم الموضوع الجمالى فى أصالته الفنية الخالصة وفهم بنيته، التى سنطلق عليها منذ الآن معمار الموضوع الجمالى، هما المهمة الأولى للتحليل الجمالى.

بعد ذلك يجب أن يلتفت التحليل الجمالى إلى العمل فى وجوده الأولى المعرفى الخالص، وأن يفهم بنيته باستقلال كامل عن الموضوع الجمالى. فعالم الجمال يجب أن يصبح رياضيًا وفيزيائيًا وعالم تشريح وفيزيولوجيا وألسنيًا. وهكذا يجب أن يكون إلى حد ما الفنان أيضًا. وعلى هذا يجب أن يفهم العمل الفنى بالكلمة فى كل لحظاته بوصفه ظاهرة من ظواهر اللغة، أى من وجهة نظر ألسنية خالصة دون التفات إلى الموضوع الجمالى الذى يحققه، أى فقط فى نطاق تلك السننية العملية التى تحكم مادته.

وأخيرًا؛ فإن المهمة الثالثة للتحليل الجمالى هى فهم العمل المادى الخارجى بوصفه المحقق للموضوع الجمالى، بوصفه الجهاز التقنى للإنجاز الجمالى. وواضح أن هذه المهمة الأخيرة تفترض أن الموضوع الجمالى فى أصالته مثله مثل العمل المادى فى وجوده المعطى خارج الجمالية معروف ومدروس.

ولدى حل هذه المهمة الثالثة يتوجب العمل بطريقة غائية.

سنطلق على بنية العمل المفهومة غائيًا بوصفها المحققة لموضوع الجمالى اسم تأليف العمل. إن التأليف الغائى للعمل المادى لا

يتطابق أبدًا بالطبع مع الوجود الفنى المطمئن والمكتفى بذاته للموضوع الجمالى.

ويمكن تعريف التأليف أيضًا بأنه جملة عوامل التأثير الفنى.

إن علم جمال المادة لا يعى بوضوح منهجى كاف طابعه الثانوى، ولا يحقق حتى النهاية إسباغ جمالية أولية على موضوعه. لهذا السبب فإنه لا يتعامل أبدًا مع الموضوع الجمالى فى نقائه الكامل وغير قادر مبدئيًا على فهم أصالته.

فعلم جمال المادة لا يستطيع وفق مقدماته الأساسية ذاتها تخطى العمل بوصفه مادة منظمة.

وإذا تكلمنا بدقة فإن ما يستطيعه علم جمال المادة بشكل كامل هو المهمة الثانية من مهمات التحليل الجمالى التى أشرنا إليها، وهى بالضبط دراسة طبيعة العمل بوصفه موضوعًا علميًا أو ألسنيًا دراسة غير جمالية. إن تحليل العمل بوصفه كلاً تأليفًا غائيًا لا يمكن أن يحققه علم جمال المادة بشكل مُرضٍ نتيجة غياب فهم أصالة الموضوع الجمالى. هذا الموضوع يقحم طبعًا من قبل التأمل الجمالى الحى للباحث، لكنه لا يكون موعى من قبله لا نقديًا ولا منهجيًا.

إن عدم التفريق بين اللحظات الثلاث: (أ) الموضوع الجمالى (ب) الوجود المادى الخارج عن الجمالى (ج) التنظيم التأليفى المفهوم غائيًا للمادة يقحم فى عمل علم جمال المادة (وهذا يمس علم الفن كله تقريبًا) الكثير من الالتباس والإبهام ويؤدى إلى

quaternio terminorum في الأحكام والاستنتاجات. فتارة يكون المقصود هو الموضوع الجمالي وتارة العمل الخارجي أي التأليف. والبحث يتأرجح في المقام الأول بين اللحظتين الأولى والثانية فتراه يقفز من الأولى إلى الثانية أو العكس دون أي تماسك منهجي، لكن الأسوأ هو أن التأليف الغائي غير المفهوم نقديًا للعمل يطرح مباشرة على أنه القيمة الفنية بالذات، على أنه الموضوع الجمالي بالذات.

ويستبدل بالنشاط الفني (والتأمل) هنا بحكم معرفي وتقييمٍ تقني سيئ لأنه غير موعى منهجيًا.

٣) يحدث في أبحاث علم جمال المادة خلط مستمر لا مندوحة عنه بالنسبة إلى هذا العلم بين الأشكال المعمارية والتأليفية، هذا إلى أن الأشكال الأولى (المعمارية) لا تبلغ أبدًا مبلغ الوضوح المبدئي ونقاء التعريف ولا تثمن حق التثمين.

إن هذا العيب في علم جمال المادة مشروط بجوهر مفاهيمه ذاتها، ويتعذر تجاوزه على أرضية هذا العلم. إنه مرتبط، بطبيعة الحال، ارتباطًا وثيقًا بالخصائص التي نوهنا عنها في النقطتين الأولى والثانية.

وهاكم بعض الأمثلة على التمييز المنهجي بين الأشكال المعمارية والتأليفية.

الفردية الجمالية هي شكل معماري خالص من أشكال الموضوع الجمالي ذاته: الحدث يفرّد، الشخص يفرّد، الشيء المبعوث فيه الحياة

جماليًا يغرّد...إلخ. كما أن فردية المؤلف المبدع الداخلة فى الموضوع الجمالى تحمل طابعًا خاصًا. لكن شكل الفردية لا يمكن أن يعزى بالمعنى نفسه، أى بالمعنى الجمالى الخالص، إلى العمل نفسه أيضًا بوصفه مادة منظمة. إلى اللوحة، إلى الكل الكلمى وغيرهما. إن عزو الفردية إليها جميعًا لا يمكن أبدًا أن يكون على سبيل المجاز، أى حين نجعل منها موضوعًا لعمل كلمى فنى أولى جديد – أى نجعلها استعارات ونسبغ عليها الشاعرية.

إن شكل الاكتفاء الذاتى هو خصيصة من خصائص كل ما هو مكتمل جماليًا، شكل معمارى خالص قابل أقل من غيره لأن ينقل إلى العمل الذى هو، بوصفه مادة منمنمة، كلٌ تأليفى غائى، حيث كل لحظة فيه، وهو ككلٍ، منصبٌ على هدف، ويحقق شيئًا ما، يخدم شيئًا ما. إن القول مثلا إن الكل الكلمى للعمل مكتف بذاته غير ممكن إلا فى حال استخدام استعارة رومنطيقية خالصة وجريئة إلى أبعد حدود الجرأة.

الرواية شكل تأليفى خالص لتنظيم الكتل الكلمية، به يتحقق فى الموضوع الجمالى الشكل المعمارى للتحقق الفنى للحدث التاريخى أو الاجتماعى الذى هو (أى الشكل المعمارى) نوع من شكل الاكتمال الملحمى.

الدراما شكل تأليفى (الحوار، التقسيم إلى فصول...إلخ)، لكن المأساوى والملهاوى شكلا تحقق معماريان.

يمكن بطبيعة الحال التحدث أيضًا عن الشكلين التأليفيين للملهاة والمأساة بوصفهما نوعين من الشكل الدرامى عانين بذلك وسائل الترتيب التأليفى للمادة الكلامية وليس القيم المعرفية الأخلاقية: فالمصطلحات ليست ثابتة وليست كاملة. ويجب الأخذ بعين الاعتبار هنا أن كل شكل معمارى يتحقق بوسائل تأليفية معينة. ومن ناحية أخرى فإن أهم الأشكال التأليفية (أشكال الجنس مثلاً) تقابلها فى الموضوع المتحقق أشكال معمارية جوهرية.

إن شكل الغنائى معمارى، إنما توجد أيضًا أشكال تأليفية للقصائد الغنائية.

الفكاهة، إضفاء البطولة، الأنموذج الخُلُق هى أشكال معمارية خالصة، لكنها تتحقق بطبيعة الحال بوسائل تأليفية معينة؛ القصيدة، القصة، القصة الطويلة هى أشكال جنسية، تأليفية خالصة؛ الفصل، المقطع الشعرى، البيت الشعرى هى تقسيمات تأليفية (مع أنه يمكن فهمها فهمًا ألسنيًا خالصًا، أى بغض النظر عن جسمها الجمالى).

الإيقاع يمكن أن يفهم فى الاتجاهين؛ أى بوصفه شكلاً معماريًا وشكلاً تأليفيًا: فالإيقاع كشكل ترتيب المادة الصوتية المتلقاة والمسموعة والمفهومة تجريبًا هو تأليفى؛ أما الإيقاع الموجه انفعاليًا والعائد إلى قيمة الاندفاع والتوتر الداخلى التى ينجزها فمعمارى.

وتوجد بطبيعة الحال هذه الأشكال المعمارية التى أشرنا إليها دونما ترتيب ونظام تدرجات جوهرية لا نستطيع التطرق الآن إليها. ما يهمنا منها فقط هنا هو أنها كلها، بعكس الأشكال التأليفية، تدخل فى الموضوع الجمالى.

الأشكال المعمارية هى أشكال القيمة النفسية والجسدية للإنسان الجمالى، هى أشكال الطبيعة بوصفها محيط هذا الإنسان، هى أشكال الحدث فى وجهه الشخصى الحياتى، الاجتماعى والتاريخى...إلخ؛ إنها كلها إنجازات، تحققات، إنها لا تخدم شيئًا بل تكتفى بذاتها باطمئنان – إنها أشكال الوجود الجمالى فى أصالته.

أما الأشكال التأليفية المنظمة للمادة فتحمل طابعًا خدميًا غائيًا كأنما غير مستقر وتخضع لتقييم تقنى خالص: أى إلى أى حد يحقق بالشكل المناسب المهمة المعمارية. إن الشكل المعمارى هو الذى يحكم اختيار الشكل التأليفى. وهكذا فشكل المأساة (شكل الحدث، وإلى حد ما الشخصية، ذو طابع مأساوى) يختار الشكل التأليفى المناسب – الشكل الدرامى. وعلينا ألا نستنتج من هنا بطبيعة الحال أن الشكل المعمارى يوجد جاهزًا فى مكان ما ويمكن أن يتحقق بمعزل عن الشكل التأليفى.

على أرضية علم جمال المادة يتعذر على نحو كامل الفصل المبدئى الصارم بين الأشكال التأليفية والمعمارية، وكثيرًا ما تتولد هنا نزعة إلى إذابة الأشكال المعمارية فى التأليفية، والتعبير الأقصى عن

هذه النزعة هو الطريقة الشكلية الروسية حيث تسعى الأشكال التأليفية والجنسية إلى التهام الموضوع الجمالى كله، وحيث يغيب، بالإضافة إلى هذا، الفصل الصارم بين الأشكال الألسنية والتأليفية.

ولا يتغير الوضع في جوهره إلا قليلاً حين تُربط الأشكال المعمارية بالثيماوية و التأليفية بالأسلوبية بمعنى تنسيق التأليف (وهو معنى أضيق من ذلك الذى نعطيه لذلك المصطلح)، وتوضع جنبًا إلى جنب فى العمل (وهنا يغيب الفرق بين الموضوع الجمالى والعمل الخارجى) ولا تتمايز إلا بوصفها أشكال ترتيب الجوانب المختلفة للمادة (كما هو حاصل فى أعمال جيرمونسكى مثلاً). إن التمييز المنهجى المبدئى بين الأشكال التأليفية والمعمارية وفهم اختلاف مستوياتها يغيبان هنا أيضًا. يضاف إلى هذا إنكار اللحظة الثيماوية فى بعض الفنون (الموسيقى مثلاً) مما يؤدى إلى خلق هوة بين الفنون الثيماوية واللاثيماوية، وينبغى التنويه أن الثيماوية -فى مفهوم جيرمونسكى أبعد من أن تتطابق مع معمار الموضوع الجمالى؛ لقد دخل فى هذا المعمار فى الحقيقة معظم الأشكال المعمارية لكن ليس كلها، كما دخله بالإضافة إليها أشياء غريبة عن الموضوع الجمالى.

إن الأشكال المعمارية الأساسية عامة، واحدة لكل الفنون ولكل مجال الجمالى، وهى التى تقيم وحدة هذا المجال. كما توجد بين الأشكال التأليفية للفنون المختلفة تشابهات مشروطة بوحدة المهام المعمارى؛ إنما هنا تأخذ خصائص المواد دورها وحقوقها.

إن الطرح الصحيح لمسألة الأسلوب، وهى من أهم مسائل علم الجمال، يستحيل دون التفريق الصارم بين الأشكال المعمارية والتأليفية.

٤) علم جمال المادة غير قادر على تفسير الرؤية الجمالية خارج الفن: التأمل الجمالى للطبيعة، اللحظات الجمالية فى الأسطورة، فى النظر إلى العالم، وأخيرًا كل ما يسمى جمالية (esthetisme) أى النقل غير المشروع للأشكال الجمالية إلى مجال التصرف الأخلاقى (الحياتى الشخصى، السياسى، الاجتماعى) وإلى مجال المعرفة (التفكير نصف العلمى المصبوغ بالصبغة الجمالية لفلاسفة كنيتشه وغيره).

إن الخصيصة المميزة لكل من ظواهر الرؤية الجمالية خارج الفن هى غياب المادة المحددة والمنظمة، وبالتالى غياب التقنية؛ الشكل هنا فى معظم الحالات لا يكون مموضعًا ومستقرًا وثابتًا. ولهذا فإن ظواهر هذه الرؤية الجمالية خارج الفن لا تبلغ مبلغ النقاء المنهجى ولا اكتمال الاستقلال والأصالة: إنها مبهمة، غير مستقرة، هجينة. إن الجمالى لا يحقق ذاته بالكامل إلا فى الفن. ولهذا يجب أن يوجه علم الجمال إلى الفن؛ سيكون من السخف منهجيًا الشروع فى البناء الجمالى انطلاقًا من علم جمال الطبيعة أو الأسطورة. لكن على علم الجمال من ناحية ثانية أن يفسر هذه الأشكال غير الخالصة، الهجينة من أشكال الجمالى. وهذه المهمة بالغة الخطورة فلسفيًا وحياتيًا. هذه المهمة يمكن أن تكون محكًا لخصوبة أى نظرية جمالية.

إن علم جمال المادة بفهمه الشكل على هذا النحو محروم حتى من إمكانية مقاربة ظواهر كهذه.

٥) إن علم جمال المادة لا يمكنه أن يؤسس لتاريخ الفن. ليس هناك أى شك بطبيعة الحال فى أن المعالجة المثمرة لتاريخ أى فن تفترض معالجة جمالية هذا الفن. لكن يجب التنويه خاصة بالأهمية الأساسية المبدئية لعلم الجمال المنهجى العام، بالإضافة إلى أهميته فى بناء أى علم جمال خاص، ذلك أن هذا العلم وحده يرى الفن ويؤسس له من حيث التعريف به تعريفًا جوهريًا وتبيان تفاعله مع كل مجالات الإبداع الثقافى الأخرى، وموقعه داخل وحدة الثقافة ووحدة عملية الصيرورة الثقافية.

التاريخ لا يعرف أنساقًا منعزلة: النسق المنعزل بما هو كذلك ساكن، وتعاقب اللحظات فى نسق كهذا لا يمكن أن يكون إلا تقسيما منتظمًا أو مجرد توضع آلى (ميكانيكى) للأنساق، لكنه ليس عملية تاريخية بأى شكل من الأشكال؛ وحده تعيين التفاعل والمشروطية المتبادلة لنسق ما مع غيره يخلق المقاربة التاريخية. يجب أن يكف الشىء عن أن يكون ذاته وحسب حتى يدخل التاريخ.

إن علم جمال المادة الذى يعزل فى الثقافة ليس فقط الفن بل الفنون المختلفة، والذى لا يأخذ العمل فى حياته الفنية، بل يأخذه كشىء، كمادة منظمة قادر فى أفضل الحالات أن يضع جدولاً زمنيًا لتغير أساليب تقنية فن ما، ذلك أن التقنية المنعزلة لا يمكنها أن تملك تاريخًا.

تلكم هى العيوب الأساسية التى لا مفر منها لعلم الجمال الشكلى والصعوبات التى لا يمكنه تخطيها، وهى عيوب ونواقص تظهرها على نحو ساطع إلى حد ما الطريقة الشكلية الروسية بسبب ما يتصف به مفهومها الجمالى العام من بدائية وبعض الغلو.

إن كل العيوب التى نوهنا عنها فى نقاطنا الخمس مشروطة فى نهاية المطاف بالأطروحة الكاذبة منهجيا والتى أشرنا إليها فى مطلع كلامنا، والقائلة بإمكانية ووجوب بناء علم فن بمعزل عن علم جمال فلسفى منهجى. ومن نتيجة ذلك غياب قاعدة راسخة للعلمية. وللخلاص من بحر الذاتية الذى تغرق فيه أحكام علم الجمال المحرومة من العلمية يسعى علم الفن إلى البحث عن ملجأ فى العلوم التى تختص بمادة فن ما وتتولى أمرها، وفي سبيل ذلك أيضًا كان نزوع علم الأدب، فى السابق كما الآن أحيانًا، إلى علم النفس وحتى الفيزيولوجيا. لكن هذا الخلاص وهمى: الحكم لا يكون علميًا حقًا إلا حيث لا يخرج عن نطاق علمٍ منقذٍ ما، لكنه ما إن يتعدى هذا النطاق ويصبح حكم علمٍ جمالٍ بالذات حتى يجد نفسه مطوقًا بالقوة السابقة ذاتها بأمواج الذاتى والعارض اللذين كان يأمل فى النجاة منهما. فى مثل هذا الوضع تجد نفسها فى المقام الأول التأكيدات الأساسية لعلم الفن المؤكدة والمقررة لأهمية المادة فى الإبداع الفنى: فهذه الأحكام أحكام جمالية عامة وعليها أن تصمد شاءت أم أبت لنقد علم الجمال الفلسفى العام، فهو وحده يمكن أن يثبت صحة هذه الأحكام، وهو الذى يستطيع أن يدحضها.

إن النقاط التى استعرضناها تجعل مقدمة علم جمال المادة موضع ريبة كبيرة، وتبين لنا جزئيًا معالم الطريق إلى فهم صحيح لجوهر الجمالى ولحظاته. إن تطوير هذا الاتجاه إلى مستوى علم الجمال العام مع تطبيقه فى المقام الأول على الإبداع الفنى الكلمى هو مهمة الفصول التالية.

وسيكون بوسعنا بعد أن نحدد لحظة المضمون، ونحدد على نحو صحيح مكان المادة فى الإبداع الفنى أن نمتلك مقاربة صحيحة للشكل، وأن ندرك أن الشكل هو من ناحيةٍ مادى، فعل يتحقق بالمادة بالكامل ولصيق بها، كما أنه يحيلنا، من ناحية أخرى، قيميًا إلى خارج نطاق العمل بوصفه مادة منظمة، بوصفه شيئًا. وهذا يفسر ويؤكد كل ما أشرنا إليه سابقًا على شكل افتراضات وإشارات.

-٢-

مسألة المضمون

إن مسألة هذا المجال الثقافى أو ذاك فى مجمله – مجال المعرفة أو الأخلاق أو الفن – يمكن أن تفهم على أنها مسألة حدود هذا المجال أو ذاك.

إن أى وجهة نظر خلاقة ممكنة أو قائمة فعلاً لا تصبح ضرورية ولازمة بشكل مقنع إلا فى اتصالها بوجهات النظر الخلاقة الأخرى، إلا حيث تولد على تخومها (وجهات النظر) حاجة جوهرية إليها وإلى أصالتها الخلاقة وتجد لها مبررًا وأساسًا راسخين. أما إذا أخذت من داخلها بمعزل عن مشاركتها فى وحدة الثقافة فتصبح وقائعية مجردة فقط، أما أصالتها فيمكن أن تبدو مجرد اعتباط ونزوة.

إلا أنه لا ينبغى أن نتصور مجال الثقافة بوصفه كلاً مكانيًا له حدوده إنما له أيضًا فضاؤه الداخلى. فى المجال الثقافى لا وجود للفضاء الداخلى: فهذا الفضاء يقع على الحدود، الحدود تخترقه فى كل مكان، تخترق كل لحظة من لحظاته، الوحدة المنتظمة للثقافة تتغلغل فى ذرات الحياة الثقافية، وتنعكس كالشمس فى كل قطرة من قطراتها. كل فعل ثقافى يعيش بشكل جوهرى على الحدود، وفى هذا رصانته وقيمته. وفى انفصاله عن الحدود يفقد أرضيته، يصبح فارغًا، مزهوًا، يذوى ويموت.

وبهذا المعنى يمكننا التحدث عن الانتظام المشخص لكل ظاهرة من الظواهر الثقافية، ولكل فعل ثقافى بمفرده وعن مشاركته المستقلة أو استقلاليته المشاركة.

وفى انتظامها المشخص هذا وحده، أى فى الاتصال والتوجه المباشر داخل وحدة الثقافة، تكف الظاهرة عن مجرد كونها واقعة عارية قائمة فعلاً، وتكتسب أهمية ومعنى وتصبح نوعًا من "المونادا" تعكس فى ذاتها كل شىء وتنعكس فى كل شىء.

وبالفعل، ليس هناك فعل إبداعى ثقافى واحد يتعامل مع مادة لا مبالية تمامًا بالقيمة، عارضةٍ تمامًا وغير منشقة (والمادة والشواش "chaos" مفهومان نسبيان بوجه عام)، لكنه يتعامل دائمًا مع شىء سبق، بشكل أو بآخر، تقييمه وتنسيقه، وعليه أن يتخذ منه الآن بمسؤولية موقفًا تقييميًا. هكذا على سبيل المثال يجد الفعل المعرفى الواقع وقد عولج فى مفاهيم التفكير قبل العلمى، لأن الأهم أنه يجده قد قُيم ونُسق بالتصرف الأخلاقى: المعيشى العلمى، الاجتماعى السياسى؛ يجده مؤكدًا ومرشحًا دينيًا، وأخيرًا ينطلق الفعل المعرفى من الصورة المنسقة جماليًا للموضع، من رؤية الموضوع.

ما تجده المعرفة أمامها بوجوده المسبق ليس، إذن، resnullius[1]، لكنه واقع تصرف أخلاقى بكل أشكاله وواقع رؤية جمالية. وعلى الفعل المعرفى أن يتخذ دائمًا من هذا الواقع موقفًا

---

(١) شىء لا يعود إلى أحد ولا يخصه (باللاتينية) شىء واقع فى حدود الصفر.

جوهريًا يجب ألا يكون، بطبيعة الحال، صدامًا عارضًا، لكن يمكن، ويجب أن يكون، موقفًا مؤسسًا نظاميًا من جوهر المعرفة والمجالات الأخرى.

ويجب قول الشيء نفسه في الفعل الفني: فهذا الفعل لا يعيش ويتحرك في الفراغ، بل في المناخ التقييمي المتوتر للتحديد المتبادل المسؤول. إن العمل الفني بوصفه شيئًا يقف بهدوء وبلادة معزولاً في المكان والزمان عن الأشياء الأخرى كلها. التمثال أو اللوحة تزيح فيزيائيًا من الفضاء الذي تشغله كل ما عداها: قراءة كتابٍ تبدأ في ساعة معينة وتشغل عدة ساعات من الوقت وتملأها ثم تنتهي في ساعة معينة، هذا إلى أن الكتاب نفسه محاط بإحكام من كافة جوانبه بالغلاف. لكن العمل حي وقيم فنيًا في التحديد المتبادل النشط والمتوتر بينه وبين الواقع الذي يتعرفه التصرف ويقيمه. العمل بوصفه عملاً فنيًا حي وقيمٌ طبعًا، لكن ليس في نفسيتنا أيضًا، فهو يوجد فيها فقط وجودًا تجريبيًا؛ أي بوصفه عملية نفسية مموضعة في الزمان ومشروعة من الناحية النفسية. العمل حي وقيمٌ في العالم الحي، والقيم هو أيضًا سواء من الناحية المعرفية أو الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو الدينية.

إن المعارضة المألوفة بين الواقع والفن أو الحياة والفن والسعي إلى إيجاد علاقة جوهرية بينهما أمر مشروع تمامًا لكنه يحتاج إلى صياغة علمية أكثر دقة. إن الواقع المعارَض بالفن يمكن أن يكون واقع المعرفة والتصرف الأخلاقي بكل أنواعه فقط، أي واقع الممارسة الحياتية: الاقتصادية، الاجتماعية، السياسية والأخلاقية بالمعنى الضيق للكلمة.

ويجب أن ننوه بأن الواقع المعارض بالفن (وفى مثل هذه الحالات يجوز استخدام كلمة "الحياة") يكون، على مستوى التفكير المادى، متسمًا بسمة جمالية جوهرية: يكون قد صار صورة الواقع الفنية لكنها صورة هجينة وغير ثابتة. وكثيرًا جدًا ما يقوم بعضهم، فى معرض التعريض بالفن الجديد إلى انقطاعه عن الواقع عامة، بمعارضة فى واقع الحال بواقع الفن القديم، "الفن الكلاسيكي"، متوهمًا أن هذا واقع محايد. لكن ما يجب أن يعارض بالجمالى بما هو كذلك ويعارض بكل صراحة ووضوح هو واقع المعرفة والتصرف غير المصطبغ بالصبغة الجمالية، وبالتالى غير الموحد. يجب أن نذكر أن الواقع أو الحياة لا يصبح واقعًا مفردًا مشخصًا، أو حياة مفردة مشخصة إلا فى الحدس الجمالى، ولا يصبح أو تصبح وحدة نظامية معطاة إلا فى المعرفة الفلسفية.

كما يجب أن نحذر أيضا القصر غير المشروع وغير المبرر منهجيًا الذى يبرز على هداه لحظة أو أخرى دون سواها من العالم الخارج عن الجمالى: وهكذا يعارضون ضرورة طبيعة المعرفة الطبيعية بحرية وخيال (فانتازيا) الفنان، أو يبرزون ويدفعون إلى المقدمة (وهذا ما يحدث بشكل خاص) اللحظة الاجتماعية أو السياسية الملحة فقط، أو حتى فى بعض الأحيان واقع الممارسة الحياتية الساذج غير المستقر.

ينبغي أيضًا أن نذكر مرة، ولكل مرة، أنه لا يجوز معارضة أى واقع فى ذاته، أى واقع محايد بالفن: فنحن بما نقوله عنه (أى الواقع) وبما نعارضه به نكون بشكل أو بآخر نحدده ونقيمه. يلزمنا فقط أن نتبنى الأمر وندرك الاتجاه الفعلى لتقييمنا.

يمكن التعبير عن هذا كله باختصار على النحو التالى: لا يمكن معارضة الواقع بالفن إلا كما يعارض شىء خير أو يقينى بالجمال.

إن أى ظاهرة من ظواهر الثقافة نامية مشخصة؛ أى أنها تتخذ لها موقعًا جوهريًا من واقع التوجهات الثقافية الأخرى الماثل مسبقًا، وبهذا تتصل بوحدة الثقافة، لكن علائق المعرفة والتصرف والإبداع الفنى بالواقع الماثل مسبقًا تختلف اختلافًا عميقًا فيما بينها.

المعرفة لا تقبل بالتقييم الأخلاقى للوجود ولصياغته الفنية، بل تنأى عنهما. فالمعرفة بهذا المعنى كأنما لا تجد أمامها شيئًا ماثلاً مسبقًا، بل تبدأ من جديد، أو على وجه أدق، إن لحظة الوجود المسبق لشىء ما خارج نطاق المعرفة يبقى مهملاً ويندرج فى مجال الوقائعية التاريخية أو النفسية أو السيرية الشخصية أو غيرها من وقائعية عارضة من وجهة نظر المعرفة ذاتها.

التقييم المسبق والصياغة الجمالية لا يدخلان ضمن نطاق المعرفة. الواقع حين يدخل العلم يخلع عنه ثيابه التقييمية كلها ليصبح عاريًا، وواقع معرفة خالصًا، حيث السيادة لوحدة اليقين (الصحة) فقط. إن التحديد المتبادل الإيجابى فى وحدة الثقافة له مكانه بالنسبة إلى المعرفة فى كليتها فى الفلسفة المنهجية فقط.

هناك عالمُ علمٍ واحدٌ. واقع معرفة واحدٌ لا يمكن لأى شىء خارجه أن يصبح قيمًا من الناحية المعرفية. وواقع المعرفة هذا ليس مكتملاً بل مفتوح دائمًا. كل ما فيه بغرض المعرفة تحدده المعرفة نفسها، وتحدده من كل جوانبه وهذه هى مهمتها: فكل ما يعاند المعرفة فى الموضوع، أو قل ما يقاومها، كل ما لم يعرف بعد فيه إنما يعاند من أجل المعرفة بوصفه مشكلة معرفية خالصة، وليس بوصفه شيئًا قيمًا خارج نطاق المعرفة (شيئًا خيرًا، مقدسًا، نافعًا..إلخ). إن المعرفة لا تعرف مثل هذه المقاومة القيمية.

إن عالم التصرف الأخلاقى وعالم الجمال يصبحان هما نفسهما موضوع معرفة بطبيعة الحال، لكنهما لا يدخلان تقييماتهما ومشروعيتهما الذاتية فى المعرفة. فلكى يصبحا قيمين معرفيًا يجب أن يخضعا خضوعًا كاملاً لوحدة المعرفة وسُننيتها.

وهكذا يقف الفعل المعرفى موقفًا سلبيًا خالصًا من واقع التصرف والرؤية الجمالية الماثل مسبقًا وهو بهذا يحقق خلوص أصالته.

ترتبط بطابع المعرفة الأساسى هذا الخصائص التالية: الفعل المعرفى لا يقيم اعتبارًا إلا لعمل المعرفة الماثل أمامه والسابق له، ولا يقف أى موقف خاص مستقل من واقع التصرف والإبداع الفنى فى عيانيتهما التاريخية؛ بل أكثر من ذلك: إن فرادية الفعل المعرفى والتعبير عنه فى عمل علمى فردى واحد مستقل ليس لها قيمة من

وجهة نظر المعرفة ذاتها: ففى عالم المعرفة ليس هناك مبدئيًا أفعال متفرقة مستقلة ولا أعمال متفرقة مستقلة. بل من الضرورى إدراج وجهات نظر أخرى للعثور على المقاربة اللازمة، ولجعل الفرادة التاريخية وتميز العمل العلمى واكتماله وفرديته شيئًا ذا قيمة جوهرية، فى حين أن عالم الفن، كما سنرى، يجب أن يتفكك إلى وحدات فردية مستقلة مكتفية بذاتها، إلى أعمال فنية يشغل كل منها موقعًا مستقلاً بالنسبة إلى واقع المعرفة والتصرف؛ وهذا هو الذى يوجِد ويخلق التاريخية المحايثة للعمل الفنى.

وتختلف إلى حد ما علاقة التصرف الأخلاقى بواقع المعرفة والرؤية الجمالية الماثل مسبقًا. هذه العلاقة يعبر عنها عادة كعلاقة وجوب بواقع. إنما ليس فى نيتنا هنا استعراض هذه المسألة بل نكتفى بالإشارة فقط إلى أن العلاقة هنا ذات طابع سلبى على الرغم من أنه مختلف عما فى مجال المعرفة[١].

وننتقل إلى الإبداع الفنى.

---

(١) علاقة الوجوب بالوجود ذات طابع خلافى. فمن داخل عالم المعرفة نفسه لا يمكن أن يكون أى خلاف، إذ لا يمكن أن تقع فيه على ما هو غريب قيميًا. الذى يمكن أن يدخل فى خلاف ليس العلم بل العالم. وهو يدخله ليس ex cathedra (محدد رسميًا) بل كذات أخلاقية المعرفة بالنسبة إليها هى تصرف التعرف. والانفصال أو القطيعة بين الوجوب والوجود لا يمكن أن يكون لها معنى إلا من داخل الوجوب أى بالنسبة إلى الوعى المتصرف الأخلاقى ولا توجد إلا له.

إن الخصيصة الأساسية للجمالى، التى تميزه تميزًا حادًا عن المعرفة والتصرف، هى طابعه المتلقى (القابل للانفعال): فالواقع الذى يجده الفعل الجمالى ماثلاً بشكل مسبق ويعيه التصرف ويقيمه يدخل فى العمل (فى الموضوع الجمالى على وجه أدق) ويصبح هنا لحظة مكونة ضرورية. وبهذا المعنى نستطيع القول: حقًا، الحياة لا توجد فقط خارج الفن بل فيه، فى داخله بكل امتلاء وزنها القيمى، الاجتماعى، السياسى، المعرفى وغيره. الفن غنى، إنه ليس جافًا ولا خاصًا: الفنان اختصاصى بوصفه معلمًا (صانعًا) فقط، أى بالنسبة إلى المادة فقط.

إن الشكل الجميل يحيل بطبيعة الحال هذا الواقع الذى عُرف إلى مستوى قيمى آخر، ويخضعه إلى وحدة جديدة ويرتبه وينسقه بطريقة جديدة: يفرده، يشخصه، يعزله ويتممه، لكنه لا يلغى دلالته المعرفية والتقييمية: فإلى هذه الدلالة بالذات يتوجه الشكل الجمالى النهائى.

النشاط الجمالى لا يخلق واقعًا جديدًا كله[1]. إن الفن، بخلاف المعرفة والتصرف اللذين ينشئان الطبيعة والإنسان الاجتماعى، يتغنى بواقع المعرفة والتصرف الماثل أمامه مسبقًا – أى الطبيعة والإنسان الاجتماعى. ويزينه ويستعيد ذكره ويثريه ويعوضه ويكمله، وقبل كل شىء ينشئ وحدة حدسية مشخصة لهذين العالمين – يدمج الإنسان فى الطبيعة مفهومةً على أنها محيطه الجمالى، يؤنسن الطبيعة ويطبّع الإنسان.

---

(١) هذا الطابع كأنما الثانوى للجمالى لا يحط إطلاقًا بطبيعة الحال من استقلاليته وأصالته بالمقارنة مع الأخلاقى والمعرفى. إن النشاط الجمالى يخلق واقعه الذى يكون فيه واقع المعرفة والتصرف مقبولاً ومحولاً بشكل إيجابى وفى هذا أصالة الجمالى.

فى قبول الجمالى للأخلاقى والمعرفى داخل موضوعه تكمن طيبة الجمالى ولطفه: فهو كأنما لا يختار شيئًا، ولا يفرق شيئًا ولا يلغى شيئًا ولا يرفض شيئًا ولا يغفل شيئًا. ففى الفن لا وجود لهذه الصفات السلبية الخالصة، إلا فيما يتعلق بالمادة. فالفنان هنا صارم لا يرحم: فالشاعر يطرح الكلمات والأشكال والتعابير دون شفقة ولا ينتقى منها إلا القليل، وشظايا المرمر تتطاير من تحت إزميل النحات، لكن الإنسان الداخلى فى الحالة الأولى، والإنسان الجسدى فى الحالة الثانية لا يزدادان بهذا إلا ثراء: الإنسان الأخلاقى اغتنى بالطبيعة المؤكدة إيجابًا، والإنسان الطبيعى بالمعنى الأخلاقى.

كل مقولات التفكير الإنسانى فى الطبيعة المتقلبة والمثرية، المتفائلة، عن العالم والإنسان تقريبًا (والمقصود هنا طبعًا ليس المقولات الدينية بل الدنيوية) ذات طابع جمالى: كما أن نزعة هذا التفكير الأبدية إلى تصور ما هو واجب ومفترض على أنه مُعطى ومتحقق فى مكان ما، وهى نزعة أوجدت التفكير الأسطورى، وإلى حد كبير التفكير الميتافيزيكى، جمالية هى أيضًا.

الفن ينشئ شكلاً جديدًا بوصفه (الشكل) علاقة قيمية جديدة بما أصبح واقعًا بالنسبة إلى المعرفة والتصرف: فى الفن نعرف كل شىء ونتذكر كل شىء (فى المعرفة لا نتعرف إلى شىء ولا نتذكر شيئًا على الرغم من مقولة أفلاطون)؛ لكن لهذا بالضبط تأخذ لحظة الجدة، الأصالة، المفاجأة، الحرية مثل هذه الأهمية فى الفن، إذ يوجد هنا ما يمكن أن تُدرك على خلفيته الجدة، الأصالة، الحرية ألا وهو عالم

المعرفة والتصرف موضوع التعرف والمعاناة المشتركة، فهو الذى يتخذ مظهرًا ووقعًا جديدين فى الفن، وهو الذى يدرك نشاط الفنان بالنسبة إليه على أنه نشاط حر. المعرفة والتصرف أوليان؛ أى أنهما ينشئان موضوعهما لأول مرة: المُدرك لا يعرف ولا يذكر فى ضوء جديد، بل يتعين ويتحدد لأول مرة؛ والتصرف لا يحيا إلا على ما ليس موجودًا: هنا كل شيء جديد بدايةً ولهذا ليس هنا جدة، هنا كل شيء ex origine ولهذا ليس هنا أصالة (originalité).

إن خصيصة الجمالى التى أشرنا إليها، وهى القبول الإيجابى والتوحيد المشخص للطبيعة والإنسان الاجتماعى، تفسر لنا أيضًا علاقة الجمالى الأصيلة بالفلسفة. فنحن نلاحظ فى تاريخ الفلسفة نزعة العودة باستمرار إلى استبدال وحدة المعرفة والتصرف المنهجية المفترضة بوحدة الرؤية الجمالية الحدسية المشخصة التى تبدو كأنها معطاة وقائمة فعلاً.

ذلك أن وحدة المعرفة والتصرف الأخلاقى، الوجود والوجوب، هى وحدة مشخصة وحيّة، معطاة لنا فى رؤيتنا المباشرة: أفلا تكون هذه الوحدة الحدسية هى وحدة الفلسفة المنشودة؟ إن فى هذا، بالفعل، لإغراءً عظيمًا للتفكير الذى أنشأ إلى جانب الطريق الواحد الكبير لعلم الفلسفة جزرًا، وليس طرقًا، موازية إنما معزولة من الحدوسات

الفلسفية الفنية الفردية (وإن كانت أحياناً عبقرية فى جنسها)[١]. فى هذه المدركات الحدسية المصبوغة بالصبغة الجمالية تتصل الوحدة شبه الفلسفية التى وجدتها هذه المدركات بالعالم والثقافة اتصال وحدة الشكل الجمالى بالمضمون فى العمل الفنى[٢].

إن إحدى أهم مهمات علم الجمال هى العثور على مقاربة للأقوال الفلسفية المصبوغة بالصبغة الجمالية، وإنشاء نظرية للفلسفة الحدسية على أساس نظرية الفن. إن علم جمال المادة أعجز ما يكون عن تحقيق مهمة كهذه: فهو بتجاهله المضمون يفقد المقاربة المناسبة للحدس الفنى فى الفلسفة.

واقع المعرفة والتصرف الأخلاقى الذى يدخل بصفته المعرفية والقيمية فى الموضوع الجمالى ويخضع هنا لتوحيد حدسى مشخص، لتفريد وتشخيص وعزل واستكمال؛ أى إلى صياغة فنية مكتملة

---

(١) تبدو الأسطورة نوعًا آخر أصيلاً من وحدة المعرفة والتصرّف الجمالية الحدسية. ونتيجة تغلّب اللحظة الأخلاقية فيها على المعرفية التى تكاد تكون قوة محرّكة إلى هذا تقريبًا من التمايز، نتيجة حرية الصياغة الجمالية المتوفرة (الحرية) أكثر مما فى الفلسفة الحدسية (لحظة العزل أو الانفصال والحدث الأسطورى أقوى مع أنها أضعف بما لا يقاس، بطبيعة الحال، مما فى الفن، كما أن لحظة إضفاء الصبغة الذاتية والشخصانية الجمالية وبعض اللحظات الأخرى العائدة للشكل أقوى)، نتيجة هذا كله فإن الأسطورة أقرب بكثير إلى الفن منها إلى الفلسفة الحدسية.

(٢) تستطيع الفلسفة أن تستخدم الصورة الحدسية للوحدة كوسيلة مساعدة من قبل المخطط الأولى فى الهندسة وكفرضية كشفية. ونحن فى الحياة نتعامل فى كل خطوة مع مثل هذه الصورة الحدسية.

بواسطة مادة معينة، هذا الواقع نطلق عليه وباتفاق تام مع الاستعمال التقليدى اسم مضمون العمل الفنى (وعلى وجه أدق مضمون الموضوع الجمالى).

المضمون هو لحظة مكونة ضرورية فى الموضوع الجمالى، ومتلازمته هى الشكل الفنى الذى لا يملك خارج هذا التلازم أى معنى.

إن الشكل لا يمكن أن يكون ذا قيمة من الناحية الجمالية، ولا يمكنه أن يحقق وظائفه الأساسية خارج ارتباطه بالمضمون، أى بالعالم ولحظاته، العالم بوصفه موضوع المعرفة والتصرف الأخلاقى.

إن موقف الفنان المؤلف ومهمته الفنية للعالم، يمكن ويجب أن يفهما، فى اتصالهما بكل قيم المعرفة والتصرف الأخلاقى: فما يوحد ويفرز ويعزل ويستكمل ليس المادة (فهذه لا تحتاج إلى توحيد إذ ليس فيها انقطاع وانفصال وتفكك، ولا إلى استكمال فهى لا مبالية به، إذ كى تحتاج إليه يجب أن ترتبط بالحركة القيمية المعنويةِ للتصرف) بل القوامُ القيمى المعانى من كل جوانبه للواقع – أى حدثُ الواقع.

الشكل القيم جماليًا هو تعبير عن علاقة جوهرية بعالم المعرفة والتصرف، إلا أن هذه العلاقة ليست معرفية ولا أخلاقية: فالفنان لا يتدخل فى الحدث كمشارك مباشر فيه (وإلا كان يقوم بعمل معرفى وتصرف أخلاقى) بل يأخذ موقعًا جوهريًا خارج الحدث، بوصفه متأملاً غير معنى لكنه مدرك المعنى القيمى لما يحدث؛ إنه ليس المُعانى المباشر، بل المشارك فى المعاناة، إذ دون مشاركة إلى حد ما فى التقييم لا يمكن تأمل الحدث بوصفه حدثًا بالذات.

هذا الوجود خارجا (لكن ليس اللامبالاة) يمكّن النشاط الفنى أن يوّحد ويصوغ ويستكمل الحدث من الخارج. أما من داخل المعرفة نفسها والتصرف نفسه فهذا التوحيد وهذا الاستكمال مستحيلان مبدئيًا: فلا واقع المعرفة يمكنه مع بقائه أمينًا لذاته أن يتحد بالوجوب، ولا الوجوب يمكنه التوحد بالواقع مع احتفاظه (الوجوب) بأصالته، بل يلزم موقع قيمى جوهرى خارج وعى المعرفة والوجوب والتصرف يمكن فيه إنجاز هذا التوحيد وهذا الاستكمال (الاستكمال أيضًا من داخل المعرفة ذاتها والتصرف ذاته غير ممكن).

إن الشكل المستكمل والموحد حدسيًا يسقط من الخارج على المضمون فى تفككه الممكن وفى عدم اكتفائه الدائم (والتفكك وعدم الاكتفاء هذا فعليان خارج الفن، فى الحياة المعاشة) ويحوله إلى مستوى قيمى جديد من وجودٍ منعزل ومكتمل ومطمئن فى ذاته قيميًا ألا وهو الجمال.

إن الشكل باشتماله المضمون من الخارج يمظهره خارجيًا، أى يجسده، وهكذا فالمصطلح الكلاسيكى التقليدى يبقى صحيحًا فى أساسه.

لقد اتخذ رفض المضمون بوصفه لحظة مكونة للمضمون الجمالى منحيين فى الشعرية المعاصرة، منحيين غير متمايزين دائمًا بصورة دقيقة، ولم يصاغا صياغة واضحة تمامًا حتى الآن:

١) المضمون ليس سوى لحظة من لحظات الشكل، أى أن القيمة المعرفية الأخلاقية فى العمل الفنى ذات قيمة شكلية خالصة.

٢) المضمون ليس سوى لحظة من لحظات المادة. وسوف نتعرض للاتجاه الثانى هذا بإيجاز فى الفصل التالى المكرس للمادة. أما الآن نتوقف عند الاتجاه الأول.

يجب بدءًا التنويه بأن المضمون يعطى فى الموضوع الفنى متشكلاً بالكامل، مجسدًا بالكامل، وإلا كان نثرية سيئة، لحظة غير منحلة فى الكل الفنى. لا يمكن فرز وإبراز أى لحظة واقعية فعلية فى العمل الفنى يمكن أن يقال إنها مضمون خالص، كما ليس هناك بالمناسبة فعلاً شكل خالص: المضمون والشكل يتداخلان، يتغلغل أحدهما فى الآخر، إنهما غير منفصلين، مع أنهما غير ممتزجين بالنسبة إلى التحليل الجمالى، أى إنهما قيمتان من نسقين مختلفين: فلكى يكون الشكل ذا قيمة جمالية خالصة، فإن المضمون الذى يشمله هذا الشكل يجب أن يكون ذا قيمة معرفية وجمالية ممكنة، فالشكل بحاجة إلى قيمة المضمون الخارجة عن الجمالى، وإلا لن يكون بوسع الشكل أن يحقق ذاته بوصفه شكلا. لكن هل يمكن القول على هذا الأساس إن المضمون لحظة شكلية خالصة؟

حتى ولو ضربنا صفحًا عن اللامعقولية المنطقية الخارجية (الاصطلاحية) فى الإبقاء على مصطلح "الشكل" مع النفى الكامل للمضمون، إذ إن الشكل مفهوم متلازم مع المضمون الذى هو، بالضبط، ليس الشكل، فإن فى تأكيد كهذا خطرًا منهجيًا جوهريًا أكبر: إذ إن المضمون يفهم على أنه شيء يمكن الحلول محله من وجهة نظر الشكل– الشكل لا شأن له بالدلالة المعرفية الأخلاقية للمضمون، وهذه

الدلالة عارضة تمامًا فى الموضوع الفنى؛ الشكل يجعل المضمون نسبيًا تمامًا – هذا هو معنى التأكيد الذى يجعل من المضمون لحظة من لحظات الشكل.

القضية هنا أن مثل هذا الوضع يمكن أن يحدث فى الفن فعلاً: الشكل يمكن أن يفقد العلاقة الأولية بالمضمون فى دلالته المعرفية الأخلاقية، والمضمون يمكن أن يهبط إلى مستوى "لحظة شكلية خالصة"؛ إن مثل هذا الإضعاف للمضمون يحط قبل أى شىء آخر من القيمة الفنية للشكل: فالشكل يفقد إحدى أهم وظائفه ذات الخطورة الكبيرة فى الفن الكلمى على وجه الخصوص وهى التوحيد الحدسى للمعرفى مع الأخلاقى؛ تضعف وظيفة العزل كما تضعف وظيفة الاستكمال. إننا حتى فى حالات كهذه إنما نتعامل أيضًا مع المضمون بوصفه لحظة مكونة من لحظات العمل الفنى طبعًا (وإلا لما كان لدينا، فى الحالة العكسية، عملٌ فنى) لكنه مضمون مأخوذ من مصادر غير أصلية، ثانوية، مضمون مُخفف وبالتالى ذو شكل مخفف: إننا هنا ببساطة أمام ما يسمى "أدب". ويجدر بنا التوقف عند هذه الظاهرة لأن بعض الشكليين يميلون إلى اعتبار "الأدب" نوع الإبداع الفنى الوحيد عامة.

هنالك أعمال لا علاقة لها فعلاً بالعالم، بل بكلمة "عالم" فى السياق الأدبى فقط، أعمال تولد وتعيش وتموت على أوراق المجلات، لا تفتح صفحات الدوريات المعاصرة ولا تُخرجنا خارج حدودها فى أى شىء. فهى لا، تأخذ لحظة المضمون المعرفية الأخلاقية الضرورية

لها بوصفها اللحظة المكونة للعمل الفنى من عالم المعرفة والواقع الأخلاقى للتصرف مباشرة، بل تأخذها من أعمال فنية أخرى أو تبنيها على قياسها. والموضوع هنا ليس مجرد موضوع وجود تقاليد وتأثيرات فنية بالطبع (فهذه موجودة قطعًا حتى فى أرفع فن)، لكن فى المعرفة الداخلية بالمضمون المستوعب: ففى تلك الأعمال الأدبية التى نتكلم عنها لا يدرك المضمون ولا يعانى بذاته، بل يستوعب حسب تصورات خارجية "أدبية" خالصة. الشكل الفنى لا يلتقى وجهًا لوجه مع المضمون فى قيمته المعرفية الأخلاقية، بل يلتقى هنا عمل أدبى مع آخر يحاكيه أو "يزيحه" وعلى خلفيته يحسّ به كأنه جديد. هنا يصبح الشكل لا مباليًا بالمضمون فى دلالته المباشرة الخارجة عن الجمالى.

ويجد فنان الكلمة، بالإضافة إلى واقع المعرفة والتصرف الماثل أمامه مسبقًا، الأدب أيضًا ماثلاً أمامه. ويترتب عليه بالتالى أن يكافح ضد أو فى سبيل الأشكال الأدبية القديمة، أن يستخدمها ويمازج بينها، أن يتخطى مقاومتها أو أن يجد فيها سندًا: لكن يوجد فى أساس كل هذه الحركة وهذا الصراع فى نطاق السياق الأدبى الخالص صراع أولى حاسم، جوهرى أكثر من سواه، مع واقع المعرفة والتصرف: فكل فنان فى إبداعه (هذا إذا كان إبداعه قيمًا ورصينًا) كأنما هو الفنان الأول، يترتب عليه مباشرة أن يتخذ موقفًا جماليًا من واقع المعرفة والتصرف الخارج عن الجمالى، ولو فى حدود تجربته السيرية الأخلاقية الشخصية الخالصة. فلا العمل الفنى بمجمله، ولا أى لحظة من لحظاته يمكن أن يفهمها من وجهة نظر السُنّنية الأدبية المجردة وحدها، بل من

الضرورى الأخذ فى الحسبان النسق المعنوى أيضًا؛ أى السننية الممكنة للمعرفة والتصرف، إذ إن الشكل القيم جماليًا لا يشمل فراغًا، بل النزعة المعنوية المشروعة بذاتها والمعاندة التى للحياة. كأنما فى العمل الفنى سلطتان ونظامان قانونيان تحددهما هاتان السلطتان: فأى لحظة يمكن أن تتحدد وتتعين فى النظامين القيميين – نظام المضمون ونظام الشكل، إذ إن هذين النظامين يجدان نفسيهما فى كل لحظة قيمة فى تفاعل جوهرى ومتوتر قيميًا. لكن الشكل الفنى يشتمل من كل الجوانب بطبيعة الحال السننية الداخلية الممكنة للتصرف والمعرفة ويخضعها لوحدته: ولدى تحقق هذا الشرط فقط نستطيع أن نتكلم عن العمل بوصفه عملاً فنيًا.

كيف يتحقق المضمون فى الإبداع الفنى وفى التأمل، وما مهام التحليل الجمالى لهذا المضمون وطرائقه؟ يجب علينا أن نستعرض بإيجاز هنا مسائل علم الجمال هذه. والملاحظات التالية التى سنوردها لن تكون ذات طابع يستنفد الموضوع، بل تكتفى برسم ملامحه. ثم إننا لن نتطرق هنا إطلاقًا إلى مسألة التحقيق التأليفى للموضوع بمساعدة مادة معينة.

(١) يجب أن نميز بكل دقة بين اللحظة المعرفية الأخلاقية التى هى المضمون فعلاً، أى اللحظة المكونة لموضوع جمالى ما، وتلك الأحكام والتقييمات الأخلاقية التى يمكن أن نبنيها ونبديها بمناسبة المضمون، لكنها لا تدخل فى الموضوع الجمالى.

(٢) المضمون لا يمكن أن يكون معرفيًا خالصًا محرومًا تمامًا من اللحظة الأخلاقية؛ بل يمكننا القول، فوق هذا، إن للأخلاقى أولوية جوهرية فى المضمون. فبالنسبة إلى المفهوم الخالص والحكم الخالص لا يمكن للشكل الفنى أن يحقق ذاته؛ فاللحظة المعرفية الخالصة ستبقى بالضرورة معزولة فى العمل الفنى بوصفها نثريةً غير منحلة. فما هو معروف يجب أن لا يتصل بعالم إنجاز التصرف الإنسانى، يجب أن يرتبط ارتباطًا جوهريًا بالوعى المتصرف، وعن هذه الطريق فقط يمكن أن يدخل فى العمل الفنى.

إن أخطأ ما يمكن فعله هو أن نتصور المضمون بوصفه كلا معرفيًا نظريًا، بوصفه فكرة.

(٣) إن الإبداع الفنى والتأمل يتملكان اللحظة الأخلاقية للمضمون مباشرة عن طريق المعاناة المشتركة أو الاستغراق الوجدانى والتقييم المتبادل، لكن ليس أبدًا عن طريق الفهم النظرى والتفسير اللذين يمكنهما أن يكونا مجرد وسيلة للاستغراق الوجدانى. ما يمكن أن يكون أخلاقيًا على نحو مباشر هو حدث التصرف نفسه فقط (التصرف – الفكرة، التصرف – الفعل، التصرف – الشعور، التصرف – الرغبة..إلخ.) فى إنجازه الحى من داخل الوعى المتصرف؛ هذا الحدث على وجه الضبط هو الذى يكتمل من الخارج بالشكل الفنى، وليس نقله النظرى على شكل أحكام أخلاقية، ومعايير أخلاقية، وحكم ومواعظ وتقييمات قضائية...إلخ.

إن النقل النظرى كتابةً للتصرف الأخلاقى وصياغة النظرية يعنيان تحويله إلى مستوى معرفى؛ أى إلى لحظة ثانوية، في حين أن الشكل الفنى – الشكل المتحقق بالتحدث عن التصرف مثلاً، أو شكل إضفاء البطولة الملحمية عليه فى القصيدة، أو شكل تجسيده الغنائى..إلخ – يتعامل مع التصرف ذاته فى طبيعته الأخلاقية الأولية ويتملكه عن طريق التواصل مع الوعى المريد والشاعر والفاعل، أما حين تكون اللحظة المعرفية ثانوية لا يمكن أن تكون لها أبدًا قيمة وسيلة مساعدة.

من الضرورة بمكانٍ التأكيد أن الفنان والمتأمل لا تشاركان الوعى النفسى المعاناة (فهذا لا يمكن مشاركته بالمعنى الدقيق للكلمة) بل الوعى المتصرف الموجه أخلاقيًا(١).

فما مهام التحليل الجمالى للموضوع وإمكاناته، إذن؟ يجب على التحليل الجمالى أول ما يجب أن يكشف قوام المضمون المحايث للموضوع الجمالى دون أن يخرج فى شىء خارج نطاق هذا الموضوع، كيف يتحقق بالإبداع والتأمل.

---

(١) الاستغراق الشعورى والتقييم المتعاطف لا يحملان بذاتهما طابعًا جماليًا. إن مضمون فعل الاستغراق الشعورى أخلاقى: إنه توجه حياتى عملى أو قيمى أخلاقى (انفعالى إرادي) لوعى آخر. ومضمون فعل الاستغراق يمكن أن يؤول ويعالج فى اتجاهات مختلفة: يمكن أن يكون منه مادة معروفة (نفسية أو فلسفية أخلاقية) ويمكن أن يشترط تصرفًا أخلاقيًا (الشكل الأكثر شيوعًا لتأويل مضمون الاستغراق الشعورى هو الود، التعاطف، المساعدة) وأخيرًا يمكن أن نجعل منه موضوع استكمال جمالى. ولا بد لنا من التطرق لاحقًا بتفصيل أوفى إلى ما يسمى "علم جمال الاستغراق الشعورى".

ولنتحول إلى لحظة المضمون المعرفية.

إن لحظة الإدراك المعرفى ترافق نشاط الإبداع الفنى والتأمل فى كل مكان، لكنها فى معظم الأحوال لا تنفصل عن اللحظة الأخلاقية، ولا يمكن التعبير عنها بحكم مكافئ ومطابق. إن الوحدة المحتملة لعالم المعرفة وضرورته كأنما تتسربان عبر كل لحظة من لحظات الموضوع الجمالى وتتحدان، دون أن تبلغا ملء التفعيل فى العمل نفسه، بعالم النزعة الأخلاقية، محققتين تلك الوحدة الأصيلة المعطاة حدسيًا للعالمين، التى هى اللحظة الجوهرية للجمالى بما هو كذلك كما سبق وأشرنا[1]. وهكذا فوراء كل كلمة وكل جملة من العمل الشعرى نشعر بمعنى نثرى محتمل، بانحراف نثرى أى بإمكانية دائمة للانتساب إلى وحدة المعرفة.

كأنما اللحظة المعرفية تنير من الداخل الموضوع الجمالى كما تُصب جرعة "صافية" من الماء على خمرة التوتر الأخلاقى والاستكمال الفنى وتُخلط، لكن هذه اللحظة المعرفية لا تتكثف دائمًا حتى درجة حكمٍ معين: ففى الحكم المتكافئ والمطابق كل شىء يعرف، لكن ليس كل شىء يوعى.

---

(١) سنلقى الضوء لاحقًا على دور شخصية المؤلف الإبداعية بوصفها لحظة مكونة للشكل الفنى، حيث تتوحد اللحظتان المعرفية والأخلاقية فى لحظة نشاطه. (المؤلف)

لو لم تكن هذه المعرفة النافذة إلى كل شيء لأفلت الموضوع الجمالى؛ أى الشيء المُبدع والمُدرك فنيًا من كل روابط التجربة، التجربة النظرية والعملية معًا، كما يفلت مضمون حالة الخدر الكامل التى لا يمكنك أن تذكر منها شيئًا ولا تقول فيها شيئًا، كما لا يمكنك أن تقيمها (يمكن تقييم الحالة لكن ليس مضمونها)، وهكذا أيضًا الإبداع الفنى والتأمل اللذان يفتقران إلى أى رابطة بالوحدة الممكنة للمعرفة، ولا تتغلغل فيهما هذه الوحدة ولا يعرفان من الداخل، يمكن أن يصبحا مجرد حالة معزولة من الغيبوبة التى لا يمكن أن نعرف أنها حصلت إلا فيما بعد، بعد مضى الوقت.

هذه الإنارة الداخلية للموضوع الجمالى فى مجال الفن الكلمى يمكن أن ترقى من درجة التعرف إلى درجة المعرفة المحددة والأفكار العميقة التى يمكن للتحليل الجمالى أن يبرزها ويبينها.

لكن يجب على الباحث، وهو يبرز تصورًا معرفيًا أو آخر فى داخل مضمون الموضوع الجمالى، وليكن أفكار إيفان كارامازوف الفلسفية عن معنى عذاب الأطفال، أو عن رفضه ملكوت الله وغيرها، أو محاكمات أندريه بولكونسكى التاريخية الفلسفية والاجتماعية عن الحرب، وعن دور الفرد فى التاريخ وما إلى ذلك، أن يذكر أن هذه الأفكار مهما كانت عميقة بذاتها ليست معطاة فى الموضوع الجمالى فى تميز معرفى خاص بها، وأن الشكل الفنى لا يرتبط بها وليس هو الذى يستكملها مباشرة. فهذه الأفكار مرتبطة بالضرورة بلحظة

المضمون الأخلاقية، بعالم التصرف، بعالم الحدث، وهكذا؛ فأفكار إيفان كارامازوف، المشار إليها، تؤدى وظائف توصيفية، وهى لحظة ضرورية فى موقف إيفان الحياتى الأخلاقى، وتتصل بموقف أليوشا الأخلاقى والدينى، وبهذا تتدرج فى الحدث الذى يتوجه إليه الشكل الفنى المستكمل للرواية. كما أن محاكمات أندريه بولكونسكى تعبر عن شخصيته الأخلاقية وعن موقفه الحياتى وتتضفر فى الحدث المصور - ليس فقط حدث حياته الشخصية - وإنما الحياة الاجتماعية والتاريخية. وهكذا يصبح الصحيح معرفيًا لحظة إنجاز أخلاقى.

ولو لم تكن المحاكمات مرتبطة بالضرورة على نحو أو آخر بالعالم المشخص للتصرف الإنسانى لبقيت "نثريات" معزولة، الأمر الذى يحدث أحيانًا فى إبداع دوستويفسكى، وعند تولستوى، كما فى روايته "الحرب والسلام" مثلاً، حيث تقطع المحاكمات التاريخية الفلسفية فى أواخر الرواية علاقتها باللحظة الأخلاقية وتنتظم على شكل مبحث نظرى.

وعلى نحو مغاير قليلاً ترتبط اللحظة المعرفية التى نجدها فى أنواع الوصف وفى الشروح العلمية الطبيعية أو النفسية لما حدث وغيرها بالحدث الأخلاقى، وليس من مهمتنا الآن الإشارة إلى كل الوسائل والطرق الممكنة لعلاقة الأخلاقى والمعرفى فى وحدة مضمون الموضوع الجمالى.

ينبغى علينا ونحن نؤكد علاقة اللحظة المعرفية بالأخلاقية التنويه إلى هذا، بأن الحدث الأخلاقى لا يسبغ على الأحكام الداخلة فيه النسبية، وليس لامباليًا بعمقها المعرفى الخالص وبسعتها ويقينيتها. وهكذا فالأحداث الأخلاقية لحياة "إنسان من الأقبية" التى صاغها دوستويفسكى، وأنجزها فنيًا، تحتاج إلى العمق المعرفى الخالص لنظرته إلى العالم وإلى تماسكها، وهى لحظة جوهرية فى موقفه وتوجهه الحياتيين.

وعلى التحليل الجمالى بالذات، بعد أن يبرز فى حدود الممكن واللازم لحظة المضمون النظرية فى قيمتها المعرفية الخالصة، أن يفهم بعد هذا علاقتها باللحظة الأخلاقية ودلالتها وقيمتها فى وحدة المضمون؛ لكن يمكن بطبيعة الحال جعل هذه اللحظة المعرفية المُبرزة مادة تقييم ودراسة نظرية لا علاقة لها بالعمل الفنى، لكن فى هذه الحالة تكون قد تمت إحالة هذه اللحظة لا إلى وحدة المضمون والموضوع الجمالى بمجمله. بل إلى وحدة معرفية خالصة عائدة إلى نظرة فلسفية ما إلى العالم (هى عادة نظرة المؤلف). إن لأعمال كهذه أهمية فلسفية علمية وثقافية تاريخية كبيرة؛ لكن هذه الأعمال لا دخل لها بالتحليل الجمالى بالذات، ويجب تفريقها عنه بشكل صارم. ولن نتوقف هنا عند المنهجية الخاصة الواجبة فى أعمال كهذه.

لننتقل الآن إلى مهام تحليل لحظة المضمون الأخلاقية.

إن منهجية التحليل الأخلاقى أعقد بكثير: فالتحليل الجمالى بوصفه تحليلاً علميًا، يجب أن ينقل على نحو ما اللحظة الأخلاقية التى يستوعبها التأمل عن طريق المعاناة المشتركة (الاستغراق الوجدانى) والتقييم المتبادل. كما عليه وهو يقوم بهذا النقل التخلى عن الشكل الفنى وفى المقام الأول عن التفريد الجمالى: من الضرورى فصل الشخصية الأخلاقية الخالصة عن تجسيدها الفنى فى نفس وجسد فرديين قيمين جماليًا، كما هناك ضرورة لإغفال كل لحظات الاستكمال. إن مهمة نقل كهذه شاقة وصعبة وفى بعض الأحوال، كما فى الموسيقى، مستحيلة تمامًا.

يمكن نقل لحظة مضمون العمل الأخلاقية شفويًا، وإلى حد ما كتابيًا، عن طريق إعادة الرواية: يمكن إعادة رواية المعاناة، التصرف، الحدث التى وجدت استكمالها الفنى فى العمل بكلمات أخرى. إن إعادة رواية مثل هذه، مع وعى منهجى كامل بالمهمة المطلوبة، يمكن أن تكتسب أهمية كبيرة للتحليل الجمالى. وبالفعل فإن إعادة الرواية، على الرغم من احتفاظها بالشكل الجمالى؛ أى شكل القصة، إلا أنها تبسط هذا الشكل وتنحط به إلى مجرد وسيلة للمعاناة المشتركة وذلك لتخليها قدر الإمكان عن وظائف الشكل العازلة والمستكملة والمهدئة كلها (لا يمكن للقصة بطبيعة الحال التخلى تخليًا كاملاً عنها): ونتيجة ذلك أنه على الرغم من أن المشاركة الوجدانية تضعف وتبهت، فإن الطابع الأخلاقى، غير المُستكمل، المتصل بوحدة الوجود، لموضوع المعاناة المشتركة يبرز بشكل أوضح، كما تبرز بوضوح أكبر علاقاته بالوحدة

التى عزلها (العلاقات) الشكل. وهذا يمكن أن يسهل على اللحظة الأخلاقية الانتقال إلى الشكل المعرفى للأحكام: الأحكام الأخلاقية بالمعنى الضيق والاجتماعية وغيرها، أى يسهل نقلها النظرى الخالص (شفويًا أو كتابة) فى الحدود الممكنة بالنسبة إليها.

وهناك نقاد ومؤرخو أدب كثيرون كانوا يتمتعون ببراعة عالية فى كشف اللحظة الأخلاقية عن طريق إعادة روايةِ نصف جمالية مدروسة منهجيًا.

إن النقل النظرى الخالص هذا لا يمكنه أبدًا أن يستوعب استيعابًا كاملاً لحظة المضمون الأخلاقية التى لايمكن إلا للاستغراق الشعورى وحده أن يمتلكها، لكنه يمكن لهذا النقل ويتوجب عليه السعى إلى هذا بوصفه حده الأقصى العصى على البلوغ. فلحظة الإنجاز الجمالى إما أن تكون قيد الإنجاز وإما أن يجرى التأمل فيها فنيًا. لكن لا يمكن أبدًا أن تصاغ صياغة نظرية مكافئة ومطابقة.

ويجب على التحليل الجمالى بالذات، بعد نقل لحظة المضمون الأخلاقية التى يستكملها الشكل فى حدود الممكن، أن يدرك معنى المضمون كله فى كلية الموضوع الجمالى، أى بوصفه مضمون شكل فنى معطى بالذات، والشكل على أنه شكل مضمون معطى بالذات، دون الخروج خارج نطاق العمل. لكن اللحظة الأخلاقية كالمعرفية يمكن فصلها وتمييزها وجعلها موضوع بحث مستقل؛ فلسفى، أخلاقى، أو اجتماعى، يمكن جعلها موضوع تقييمات حيوية أخلاقية، أو سياسية

(تقييمات ثانوية وليست تقييمات أولية متبادلة ضرورية للتأمل الجمالى)؛ وعلى هذا فالطريقة الاجتماعية لا تنقل الحدث الأخلاقى فى مظهره الاجتماعى وحسب، أى الحدث المعانى والمقيم بشكل متبادل فى التأمل الجمالى، بل تخرج خارج نطاق الموضوع وتدرج الحدث فى علائق اجتماعية وتاريخية أوسع. مثل هذه الأعمال يمكن أن تكون لها أهمية علمية كبيرة، بل إنها ضرورية تمامًا لمؤرخ الأدب، لكنها تكون خارجة عن نطاق التحليل الجمالى بما هو كذلك.

وليس للنقل النفسى للّحظة الأخلاقية علاقة مباشرة بالتحليل الجمالى. فالإبداع الفنى والتأمل يتعاملان مع الذوات الأخلاقية وذوات التصرف والعلائق الاجتماعية الأخلاقية فيما بينها. وإليها يتوجه قيميًا الشكل الفنى المستكمل لها، ولكن ليس مع الذوات النفسية، ولا مع العلائق النفسية فيما بينها.

ويجب التنويه، دون أن نطور حاليًا هذا الطرح ونعمقه، بأنه من الوارد تمامًا، من جهة نظر منهجية، فى بعض الحالات، كما لدى إدراك العمل الموسيقى، التعميق المكثف للحظة الأخلاقية، فى حين أن توسيعها يمكن أن يخرب الشكل الجمالى؛ اللحظة الأخلاقية ليس لها فى العمق حدود يمكن أن تُخرق بشكل غير مشروع: فالعمل لا يحدد مسبقًا ولا يمكنه أن يحدد درجة عمق اللحظة الأخلاقية.

إلى أى درجة يمكن لتحليل المضمون أن يكون ذا طابع علمى عام صارم؟

مبدئيًا من الممكن بلوغ درجة عالية من العلمية، خصوصًا حين تبلغ العلوم المقابلة نفسها – علم الأخلاق الفلسفى والعلوم الاجتماعية – الدرجة الممكنة من العلمية بالنسبة إليها. لكن تحليل المضمون فى الواقع، أمر فى غاية الصعوبة، ولا يمكن بوجه عام تفادى درجة معينة من الذاتية لكون الأمر مرتبطًا بجوهر الموضوع الجمالى ذاته. لكن الحس العلمى المرهف للباحث يستطيع دائمًا أن يبقيه فى الحدود الواجبة، وأن يتحفظ مما قد يكون ذاتيًا فى تحليله.

تلكم هى منهجية التحليل الجمالى للمضمون فى خطوطها الرئيسية.

-٣-

مسألة المادة

لدى حل مسألة أهمية المادة للموضوع الجمالى يجب أخذ المادة فى محدوديتها العلمية الدقيقة تمامًا دون إثرائها بأى لحظات غريبة عن هذه المحدودية. ويقع الالتباس والغموض بالنسبة إلى المادة أكثر ما يكون فى علم جمال الكلمة: فبالكلمة يفهمون كل ما يحلو لهم، حتى "الكلمة التى كانت فى البدء"، إلا أن ميتافيزيكا الكلمة - فى أشكالها الأكثر رهافة فى الواقع- نجدها فى أبحاث الشعراء أنفسهم فى الشعرية (كما عند الشعراء ف.إيفانوف، أ.بييلى، ل.بلمونت): فالشاعر يأخذ الكلمة وقد اكتسبت الصبغة الجمالية، لكنه يتمثل اللحظة الجمالية وقد أصبحت من جوهر الكلمة ذاتها، وبهذا يحولها إلى قيمة أسطورية أو ميتافيزيكية.

لكنهم إذ يضفون على الكلمات كل ما يخص الثقافة ويميزها، أى كل القيم الثقافية -المعرفية والأخلاقية والجمالية- يسهل عليهم إلى حد كبير جدًا بعد هذا الانتهاء إلى أنه لا يوجد فى الثقافة بوجه عام شىء سوى الكلمة، وإلى أن الثقافة كلها ليست سوى ظاهرة لغة، وإلى أن العالم والشاعر يتعاملان على حد سواء وبدرجة واحدة مع الكلمة فقط. لكننا حين نذيب المنطق وعلم الجمال، أو الشعرية على الأقل، فى الألسنية فإننا نحطم بهذا أصالة المنطقى والجمالى، كما نحطم بالقدر نفسه أصالة الألسنى.

ولا يمكننا فهم أهمية الكلمة للمعرفة وللإبداع الفنى، وللشعر منه على وجه الخصوص، وهو الذى يهمنا هنا فى المقام الأول، إلا إذا فهمنا الطبيعة الألسنية الخالصة للكلمة بمعزل تام عن مهام معرفة الإبداع الفنى والطقس الدينى..إلخ. اللذين تخدمهما الكلمة. إن الألسنية لا تبقى، بطبيعة الحال، لا مبالية بخصائص لغة ما هو علمى، فنى، طقسى، لكن هذه كلها بالنسبة إليها خصائص ألسنية خالصة للغة ذاتها، ولا تستطيع الألسنية لفهم أهمية هذه الخصائص بالنسبة إلى الفن أو العلم أو الدين الاستغناء عن إرشادات وتوجيهات علم الجمال، ونظرية المعرفة، وغيرهما من العلوم الفلسفية، تماما كما يجب على سيكولوجية المعرفة الاستناد إلى المنطق ونظرية المعرفة ، وعلى سيكولوجيا الإبداع الفنى الاستناد إلى علم الجمال.

الألسنية تكون علمًا ما دامت تمتلك موضوعها الذى هو اللغة. إن لغة الألسنية يحددها التفكير الألسنى الخالص. فالقول المشخص الواحد الفردى معطى دائمًا فى سياق ثقافى معنوى قيمى – علمى، فنى، سياسى أو غيره – أو فى سياق موقف حياتى شخصى فردى واحد، ولا يكون قولٌ ما حيًا ومعقولاً (مستوعبًا) إلا فى هذين السياقين: يكون صحيحًا أو كاذبًا، جميلاً أو قبيحًا، صادقا أو مراوغًا، صريحًا، وقحًا، موثوقًا به..إلخ.

فليس هناك من وجود لأقوال محايدة، ولا يمكن أن يكــون لهــا وجود. لكن الألسنية لا ترى فيها أبدًا ظاهرة لغة، لا تحيلهــا إلا إلــى وحدة اللغة، لكنها لا تحيلها أبدًا إلى وحدة المفهوم، الممارسة الحياتية، التاريخ، خُلق الشخص..إلخ.

مهما يكن من أهمية هذا القول التاريخى أو ذاك بالنــسبة إلــى العلم أو السياسة أو فى دائرة الحياة الشخصية لفردٍ ما، فإنه لن يكــون بالنسبة إلى الألسنية نقلةً فى مجال الفكر، لن يكون وجهة نظر جديــدة إلى العالم، لن يكون شكلاً فنيًا جديدًا، لــن يكــون جريمــة أو مــأثرة أخلاقية، إنه لن يكون بالنسبة إليها سوى ظاهرة لغةٍ وربما تركيبًا لغويًا جديدًا. ولن يكون معنى الكلمة وأهميتها الجوهرية بالنسبة إليها ســوى لحظة كلمةٍ محددةٍ ألسنيًا منزوعة بشكل مشروع من الــسياق الثقــافى المعنوى والقيمى الذى ترددت فيه الكلمة فى الواقع.

هكذا فقط؛ أى بعزل اللحظة اللغوية الخالصة للكلمة وبتحريرها وبخلقِ وحدةٍ لغوية جديدة وأقسامها المشخصة تمتلك الألسنية منهجيّــا موضوعها الذى هو اللغة اللامبالية بالقيم الخارجة عن الألسنى (أو، إذا شئت، تخلق قيمة ألسنية جديدة خالصة تحيل إليها أى قول).

إن الألسنية بتحررها المتماسك من النزعة الميتافيزيكية (اعتبار الكلمة الجوهر أو تشييئها الفعلى) ومن الاتكاء غير المبرر على علــم المنطق وعلم النفس وعلم الجمال تقترب مــن موضــوعها وتعرضــه منهجيًا، وبهذا وحده تصبح لأول مرة علمًا.

لم تتمكن الألسنية من امتلاك موضوعها منهجيًا فى كل الأبواب بقدر واحد: فهى تبدأ للتو وبصعوبة فى امتلاكه فى النحو، ولم تفعل إلا القليل فى مجال علم المعانى، كما لم تفعل شيئًا فى بابٍ يفترض فيه أن يدرس الكليات الكلمية الكبيرة: الأقوال الحياتية الطويلة، الحوار، البحث، الرواية..إلخ. إذ إن هذه الأقوال أيضًا يمكن ويجب أن تحدد وتدرس دراسة ألسنية خالصة بوصفها ظواهر لغوية. إن دراسة هذه الظواهر فى الشعريات (القديمة) والبلاغيات، وكذلك فى شكلها المعاصر، الذى هو الشعرية، لا يمكن الاعتراف بها على أنها علمية نتيجة الخلط الذى أشرنا إليه بين وجهة النظر الألسنية ووجهات النظر الأخرى الغريبة عنها تمامًا (المنطقية، النفسية، الجمالية). إن نحو الوحدات (الكليات) الكلمية الكبيرة (أو التركيب كبابٍ من أبواب الألسنية، بخلاف التأليف الذى يأخذ فى حسابه مهمة فنية أو علمية) لا يزال ينتظر من يقيم له أسسه: فحتى الآن لم تحظ الألسنية من الناحية العلمية أبعد من الجملة المركبة. وهذه أطول ظاهرة لغوية مبحوث فيها علميًا من الناحية الألسنية: ويتهيأ للمتابع كأنما اللغة الألسنية الخالصة منهجيًا تنتهى هنا فجأة ويبدأ على الفور العلم والشعر..إلخ. مع أنه يمكن متابعة التحليل الألسنى الخالص هنا مهما يكن من صعوبة الأمر ومهما يكن من الزّج بوجهات النظر الغريبة عن الألسنية من إغراء.

ولن تتمكن الألسنية من أن تعمل بشكل مثمر لصالح علم جمال الإبداع الكلمى وتستفيد بدورها دونما خوف من خدماته إلا حين تمتلك موضوعها امتلاكًا كاملاً وبكل صفائه ونقائه المنهجى. وإلى أن تفعل

ذلك سوف تظل مصطلحات مثل "اللغة الشعرية" "الصورة" و"المفهوم" والحكم، وغيرها، تمثل بالنسبة إليها إغراءً وخطرًا جسيمًا. وهي في خوفها من هذه المصطلحات ستكون على حق: فقد عكرت هذه المصطلحات طويلاً، وطويلاً جدًا، وما زالت تعكر، النقاء المنهجي لهذا العلم وصفاءه.

فما أهمية اللغة المفهومة فهمًا ألسنيًا صارمًا للموضوع الجمالى للشعر إذن؟ إن الأمر هنا لا يتعلق بالخصائص الألسنية للغة الشعرية، كما يميل بعضهم إلى تفسير المسألة، بل بأهمية اللغة الألسنية بكليتها بوصفها مادة الشعر، وهذه المسألة ذات طابع جمالى خالص.

إن اللغة للشعر كما للمعرفة وللتصرف الأخلاقى وصياغته صياغة مشخصة فى القانون وفى الدولة وما إلى ذلك ليست إلا لحظة تقنيةً. وفى هذا يقوم التماثل التام بين أهمية اللغة للشعر وأهمية طبيعة معرفة الأشياء بوصفها مادة (وليس مضمونا) للفنون التشكيلية: المكان الفيزيائى الرياضى، الكتلة، الصوت، السمعيات وغيرها.

لكن الشعر يستخدم تقنيًا اللغة الألسنية على نحو خاص كل الخصوصية: فالشعر بحاجة إلى اللغة كلها، بكل جوانبها وبكل لحظاتها، وهو لا يبقى لا مباليًا بأى فرق من فروق الكلمة الألسنية.

ليس هناك مجال من مجالات الثقافة إلا الشعر، بحاجة إلى اللغة كلها: فالمعرفة لا تحتاج إطلاقًا إلى الأصالة المعقدة للجانب الصوتى فى الكلمة من حيث كيفيته أو كميته، وليست بحاجة إلى تنوع النبرات

المحتملة فيها ولا إلى الإحساس بحركة أعضاء النطق..إلخ. وقل الشيء نفسه فى مجالات الإبداع الثقافى الأخرى، فهى جميعًا لا تستغنى عن اللغة لكنها لا تأخذ منها إلا القليل القليل.

فى الشعر فقط تكشف اللغة عن إمكاناتها كلها، ذلك أن المطلوب من اللغة هنا هو دائمًا فى حده الأقصى: فكل جوانب اللغة متوترة غاية التوتر، حتى حدودها القصوى: كأنى بالشعر يمتص من اللغة أنساغها كلها فتتجاوز اللغة هنا ذاتها.

والشعر، مع كونه متطلبًا جدًا من اللغة، إلا أنه يتجاوزها مع هذا بوصفها لغة، بوصفها معطى ألسنيًا محددًا. والشعر فى هذا لا يشكل استثناء من الوضع العام للفنون كلها: فالإبداع الفنى، معرفًا من وجهة نظر المادة هو تجاوز لهذه المادة.

إن اللغة فى معطاها الألسنى المحدد لا تدخل فى الموضوع الجمالى لفن الكلمة.

وهذا الأمر يحدث فى الفنون كلها: فالطبيعة الخارجة عن الجمالى للمادة، بخلاف المضمون، لا تدخل فى الموضوع الجمالى: لا يدخل فيه المكان الفيزيائى الرياضى ولا صوت السمعيات ولا خطوط الهندسة وأشكالها ولا حركة الديناميكا..إلخ. فهذه يتعامل معها الفنان المعلم وعلم عالم الجمال، لكن لا يتعامل معها التأمل الجمالى الأولى. ويجب التمييز بشكل صارم بين هاتين اللحظتين: الفنان يضطر خلال عمله إلى التعامل مع الشيء الفيزيائى والرياضى والألسنى، وعالم

الجمال يضطر بدوره للتعامل مع الفيزياء والرياضيات والألسنية، لكن هذا العمل التقنى الضخم كله الذى يقوم به الفنان ويدرسه علم الجمال، والذى ما كان هناك أعمال فنية لولاه، لا يدخل فى الموضوع الجمالى الذى ينشئه التأمل الفنى، أى الوجود الجمالى بما هو كـذلك، أى فـى الغاية النهائية للإبداع: فهذا كله يزاح فى لحظة الإدراك الفنـى كمـا تزاح الأخشاب وترفع عندما ينتهى البناء(١).

ودفعًا للالتباس ولسوء الفهم سنعطى هنا للتقنية فى الفن تعريفًـا دقيقًا تمامًا: نطلق اسم اللحظة التقنية فى الفن على كل ما هو ضرورى تمامًا لإنشاء العمل الفنى فى معطاه العلمى الطبيعى أو الألسنى المحدد (ويتصل بهذا كل قوام العمل الفنى الجاهز بوصفه شيئًا) إنما لا يـدخل فى الموضوع الجمالى مباشرة، لا يكون عنصرًا مكونًا للكـل الفنـى. اللحظات التقنية هى عوامل الانطباع الفنـى، لكنهـا ليـست الحـدود (العناصر) القيمة لمضمون هذا الانطباع، أى الموضوع الجمالى.

هل يتوجب علينا أن نحس بالكلمة فى الموضوع الفنى بوصفها كلمة فى معطاها الألسنى بالذات، وهل يتوجب علينا أن نحس بالـشكل الصرفى للكلمة بوصفه صرفيا بالذات، وبالـشكل النحـوى والنـسق النحوى بوصفهما نحويين، وبنسق الدلالة بوصفه نـسق دلالـة؟ هـل يتوجب علينا أن ندرك الكل الشعرى فى التأمل الفنى بوصفه كلاً كلميًا وليس كلاً منجزًا لحدث ما، لنزوعٍ ما، لتوترٍ داخلى..إلخ؟

---

(١) لا يترتب على هذا بالطبع أن الموضوع الجمالى موجود فى مكان ما مجهول. وقبل إنشاء العمل وبمعزل عنه، فى شكل جاهز. فهذا افتراض سخيف تمامًا بطبيعة الحال.

التحليل الألسنى سيجد بطبيعة الحال كلمات وجملاً وغيرها: والتحليل الفيزيائى بوسعه أن يجد الصبغة المطبعية لمركب كيميائى ما، أو الأمواج الصوتية فى معطاها الفيزيائى؛ والفيزيولوجى قد يجد ويكتشف العمليات المقابلة فى عضويات الإدراك، وفى المراكز العصبية، كما سيجد عالم النفس الانفعالات المقابلة لأحاسيس السمعية والتصورات البصرية وغيرها. وأحكام الاختصاصيين العلمية هذه، لاسيما أحكام الألسنى (وبدرجة أقل بكثير عالم النفس) يحتاج إليها عالم الجمال فى دراسته بنية العمل فى معطاه المحدد الخارج عن الجمالى؛ إلا أنه من الواضح بالنسبة إلى عالم الجمال، كما إلى أى متأمل فنى أن هذه اللحظات كلها لا تدخل فى الموضوع الجمالى، أى فى ذلك الموضوع الذى يتصل به تقييمنا الجمالى المباشر (رائع، عميق..إلخ). فهذه اللحظات كلها يسجلها ويحددها عالم الجمال فى أحكامه الثانوية المفسرة علميًا.

لو حاولنا تحديد قوام الموضوع الجمالى لقصيدة بوشكين "ذكرى":

حين يصمت النهار الصاخب للإنسان

وعلى ساحات المدينة وشوارعها

يستلقى ظل الليل نصف الشفاف ...

لأمكننا القول إن ما يدخل في قوامه هو المدينة والليل والذكريات والندم وغيرها. وفعاليتنا الفنية تتعامل مع هذه القيم مباشرة، وإليها يتجه القصد الجمالي لروحنا: فحدثُ الذكرى والندم الأخلاقي وجد استكماله وشكله الجمالي في هذا العمل (تتصل بالتشكيل الفني لحظة العزل والاختلاق، أي الواقع غير التام) ولكن ليس الكلمات وليس الوحدات الصوتية والأجزاء الكلمية ولا الجمل ولا الأنساق الدلالية: فهذه تقع خارج مضمون الإدراك الجمالي؛ أي خارج الموضوع الجمالي، ويمكن أن تصلح ويحتاج إليها للحكم العلمي الثانوي لعلم الجمال فقط حين تطرح مسألة أي لحظات في البنية الخارجة عن الجمالي للعمل الخارجي استدعت مضمونًا، أو آخر، لهذا الإدراك.

يتوجب على علم الجمال أن يحدد القوام المحايث لمضمون التأمل الفني في نقائه الجمالي، أي الموضوع الجمالي، لحل مسألة أهمية المادة لهذا الموضوع ولتنظيمه في عمل خارجي: وحين ينحو هذا النحو يتوجب عليه بالضرورة، بالنسبة إلى الشعر، أن يقرر أن اللغة في معطاها الألسني المحدد لا تدخل ضمن الموضوع الجمالي بل تبقى خارجه، أما الموضوع الجمالي ذاته فيتكون من مضمون متشكل فنيًا (أو من شكل فني ذي مضمون).

إن الشغل الضخم الذي يقوم به الفنان على الكلمة يهدف في غايته النهائية إلى تجاوزها، ذلك أن الموضوع الجمالي ينشأ على

حدود الكلمات، حدود اللغة بما هى كذلك. لكن هذا التجاوز للمادة يحمل طابعًا محايثًا خالصًا: الفنان يتحرر من اللغة فى معطاها الألسنى، ليس من خلال رفضها، إنما عن طريق دفعها إلى تكامل محايث: كأنما الفنان ينتصر على اللغة بسلاحها اللغوى الخاص، ويجعل اللغة، وهو يدفع بها إلى التكامل ألسنيًا، تتجاوز ذاتها.

هذا التجاوز المحايث للغة فى الشعر يختلف اختلافًا حادًا عن تجاوزها السلبى الخالص فى مجال المعرفة: ترميزها جبريًا، استخدام إشارات اصطلاحية أو اختزالات بدل الكلمات.

إن التجاوز المحايث هو تحديد شكلى للعلاقة بالمادة، ليس فى الشعر وحسب، بل فى الفنون كلها.

وعلى علم جمال الإبداع الكلمى أيضًا لا أن يقفز فوق اللغة الألسنية، بل أن يفيد من عمل الألسنية كله لفهم تقنية إبداع الشاعر على أساس من الفهم الصحيح لمكان المادة فى الإبداع الفنى من ناحية، ولأصالة الموضوع الجمالى وخصوصيته من ناحية أخرى.

الموضوع الجمالى بوصفه مضمون الرؤية الفنية ومعمارها، كما أشرنا إلى ذلك، هو تكوين وجودى جديد كل الجدة، ليس من نسق علمى طبيعى (ولا من نسق سيكولوجى طبعا) و ليس من نسق ألسنى: إنه وجود جمالى أصيل ينمو على حدود العمل عن طريق تجاوز معطاه المادى الشيئى الخارج عن الجمالى.

الكلمات فى العمل الشعرى تنتظم من جهة فى كلية الجمل، الجملة الطويلة، المقطع، الفصل..إلخ، ومن جهة أخرى تنشئ كلية مظهر البطل، خلقه، وصفه، تصرفه..إلخ. وأخيرًا تنشئ كلية حدث الحياة الأخلاقي المشكل والمنجز جماليًا، وهى فى هذا تكف عن كونها كلمات، جملاً، بيتًا (شعريًا)، فصلاً..إلخ. إن عملية تحقيق الموضوع الجمالى، أى تحقيق المهمة الفنية فى جوهرها، هى عملية تحويل متماسك للكل الكلى المفهوم ألسنيًا وتأليفيًا إلى كل معمارى للحدث الناجز جماليًا، هذا إلى أن كل الروابط الكلمية والعلاقات المتبادلة ذات النسق الألسنى والتأليفى تتحول، طبعًا، إلى روابط حديثة معمارية خارجة عن الكلمة.

ليس من غرض هذا البحث القيام بدراسة أوسع للموضوع الجمالى ومعماره، إلا أننا سنتطرق بإيجاز إلى بعض نقاط الالتباس وسوء الفهم التى نشأت على أرضية الشعرية الروسية المعاصرة المتصلة بنظرية الصورة، والتى لها علاقة جوهرية جدًا بنظرية الموضوع الجمالى.

تبدو لنا "الصورة" كما طرحها عالم الجمال بوتيبينا غير مقبولة نتيجة ما ارتبط بها، وارتبط بها بشكل راسخ، من أشياء نافلة وغير صحيحة، ولا يضير علم الجمال أن يتخلى عنها، على الرغم من التقليد القديم الجليل الذى استقر طويلاً حول مفهوم "الصورة". لكن نقد الصورة بوصفها اللحظة الأساسية للإبداع الشعرى، الذى طرحه بعض الشكليين، وطوره بوضوح خاص ف.م.جيرمونسكى، يبدو لنا غير صحيح إطلاقًا من الناحية المنهجية، لكنه بالمقابل، مميز جدًا للشعرية الروسية المعاصرة.

إن رفض معنى الصورة هنا يقوم على أساس أنه لا تنشأ لدينا عند الإدراك الفنى للعمل الشعرى تصورات بصرية واضحة لتلك الأشياء التى يجرى الحديث عنها فى العمل، بل مجرد أجزاء عارضة وذاتية من تصورات بصرية يتعذر معها بطبيعة الحال تعذرًا تامًا بناء الموضوع الجمالى. وبالتالى لا تنشأ صور واضحة بل حتى لا يمكن، مبدئيًا، أن تنشأ صور كهذه: فكيف يجب علينا أن نفهم ونتصور "المدينة" في قصيدة بوشكين المشار إليها؟ أهى مدينة أجنبية أم روسية، كبيرة أم صغيرة، هل هى موسكو أم بطرسبرغ؟ هذا متروك للاعتباط الذاتى لكل منا، فالعمل لا يعطينا أى إشارات ضرورية لا غنى عنها لبناء تصور بصرى مشخص واحد للمدينة، لكن إذا كان الأمر كذلك فإن الفنان عامة لا يتعامل مع الشيء، بل مع الكلمة فقط وهى فى حالتنا الراهنة كلمة "مدينة" وليس أكثر من ذلك.

الفنان يتعامل مع الكلمات فقط، إذ إن الكلمات وحدها هى الشيء المحدد والموجود وجودًا لا ريب فيه فى العمل.

إن مثل هذا التفكير يميز بشكل بالغ علم جمال المادة الذى لم يتحرر بعد تماماً من النزعة السيكولوجية، وعلينا أن ننوه بادئ ذى بدء بأن مثل هذه الطريقة فى التفكير يمكن استخدامها فى مجال نظرية المعرفة أيضًا (الأمر الذى حدث أكثر من مرة): فالعالم أيضًا يتعامل مع الكلمة فقط وليس مع الشيء، وليس مع المفهوم، فبمثل أساليب كهذه يمكن البرهنة على أنه لا توجد فى سيكولوجيا العالم أى مفاهيم، بل تكوينات عارضة ذاتية رجراجة ونثار تصورات فقط؛ ما ينبعث أمامنا

من جديد هنا ليس أكثر من الاسمية النفسية فى تطبيقها علــى الإبــداع الفنى. لكن يمكن البرهنة أيضًا وبقدر واحد أنه لا توجــد فــى نفـسية الفنان والعالم كلمات فى معطاها الألسنى المحدد. بل أكثر مــن ذلــك، يمكن البرهنة أنه لا توجد فى النفسية إلا تكوينات نفسية، ذاتية بالتــالى بما هى نفسية، وأنها على قدرٍ واحد من العرضية وعدم التطابق مــن وجهة نظر أى مجال معنوى – دلالى، أخلاقى، جمالى. وهنا يتوجــب فهم النفسية بوصفها نفسية فقط، أى بوصفها موضوعًا لعلمٍ هــو علــم النفس التجريبى، وإن هذا العلم يطرح موضوعه الــذى يملــك ســننية النفسية الخالصة طرحًا منهجيًا خالصًا.

لكن على الرغم من أن كل شىء فى النفسية هو نفسى وحسب، وأن معاناة الطبيعة والعنصر الكيميائى والمثلث معاناة نفـسية مكافئــة ومطابقة أمر غير ممكن إطلاقًا، توجد علوم موضوعية نتعامل فيها مع الطبيعة والعنصر والمثلث، والتفكير العلمى يتعامــل فيهــا مــع هــذه الأشياء وبالذات، يتوجه إليها ويقيم روابــط وعلاقــات فيمــا بينهــا. والشاعر أيضًا فى مثالنا يتعامل مع المدينة والــذكرى والنــدم، مــع الماضى والمستقبل بوصفها قيمًا أخلاقية جمالية. ويتعامــل بمــسؤولية جمالية مع أنه لا توجد فى نفسه أى قيم، بل مجــرد معانــاة نفـسية. ومكونات الموضوع الجمالى فى العمل المشار إليه هى ساحات المدينة وشوارعها، ظل الليل. جملة ذكريات، وغيرها، وليــست التــصورات البصرية وليست المعاناة والمشاعر النفسية بشكل عام وليست الكلمات.

زد على ذلك أن الفنان (والمتأمل) يتعامل هنا مع كلمة "غراد" بالذات، والفرق الذى يعبر عنه الشكل السلافى الكنسى للكلمة يعود إلى القيمة الأخلاقية الجمالية للمدينة، ويعطيها أهمية كبيرة، ويصبح صفة مميزة لقيمة مشخصة، ويدخل بما هو كذلك فى الموضوع الجمالى، أى الذى يدخل ليس الشكل الألسنى، بل دلالته القيمية (اللحظة الانفعالية الإرادية المقابلة لهذا الشكل كما كان علم الجمال السيكولوجى ليقول).

هذه المكونات تنتظم فى وحدة حدث الحياة ذى الدلالة القيمية والمتشكل والمنجز جماليًا (خارج الشكل الجمالى كان سيكون حدثًا أخلاقيًا غير قابل للإنجاز من داخله مبدئيًا). وهذا الحدث الأخلاقى الجمالى محدد تمامًا ووحيد الدلالة فنيًا؛ وهنا نستطيع تسمية مكوناته صورًا، عانين بذلك ليس التصورات البصرية، بل لحظات المضمون المكتملة الشكل.

ويجب التنويه بأن رؤية الصورة، حتى فى الفنون التشكيلية، أمر غير ممكن: فرؤية الإنسان المرسوم بالعينين فقط بوصفه إنسانًا، بوصفه قيمة أخلاقية جمالية، صورةً ورؤية جسده كقيمة، تعبير المظهر الخارجى..إلخ؛ أمر مستحيل تمامًا بطبيعة الحال. وعلى وجه العموم لا تكفى الحواس الخارجية لرؤية وسماع شىء ما، أى شىء ما محدد كمادة أو شىء ذى دلالة قيمية أو وزن، لا تكفى "العين التى لا ترى والأذن التى لا تسمع" إذا ما استعرنا عبارة بارمنيدس.

وهكذا فالمكون الجمالي – ولنسمه مؤقتًا الصورة – ليس المفهوم وليس الكلمة وليس التصور البصري بل هو تكوين جمالي أصيل يتحقق في الشعر بمساعدة الكلمة، وفي الفنون بمساعدة المادة القابلة للإدراك بصريًا، لكنه لا يتطابق أبدًا مع المادة، ولا مع أي تراكيب للمادة.

إن كل الالتباسات وسوء الفهم، كتلك التي أشرنا إليها سابقا، التي تنشأ حول الموضوع الجمالي اللاكلمي، واللامادي عامة، يمكن تفسيرها في نهاية المطاف بنزعة غير مشروعة إطلاقًا إلى إيجاد معادل مموضع تجريبيًا، بل حتى مكانيًا وزمانيًا (كشيء) للموضوع الجمالي، أو حتى بالرغبة في إسباغ طبيعة تجربته كاملة من الناحية المعرفية على الموضوع الجمالي. هناك في الإبداع الجمالي لحظتان قائمتان فعلاً من الناحية التجريبية هما العمل المادي الخارجي وعملية الإبداع والإدراك النفسية – الإحساسات، التصورات، الانفعالات..إلخ؛ في الحالة الأولى نحن أمام سننية علمية طبيعية، رياضية أو ألسنية، وفي الحالة الثانية أمام سننية سيكولوجية (علاقات التداعي..إلخ). وبهاتين السننيتين يتشبث الباحث خوف الخروج خارج حدودهما في أي شيء، وذلك لافتراضه عادةً أن ما يتعداهما ليس سوى ماهيات ميتافيزيكية أو صوفية. لكن محاولات إسباغ التجربة الكاملة على الموضوع الجمالي أخفقت دائمًا، وهي، كما بينا، غير مقبولة إطلاقًا من الناحية المنهجية: المهم هنا بالضبط هو إدراك أصالة الموضوع الجمالي، بما هو كذلك، وأصالة الصلة الجمالية الخالصة بين لحظاته أي معماره. وهذا أمر ليس بقادرٍ على تحقيقه علمُ جمال المادة ولا علم الجمال السيكولوجي.

ليس هناك ما نخشاه إطلاقًا من كوننا لا نستطيع أن نعثر على الموضوع الجمالى لا فى النفسية ولا فى العمل المادى؛ فالموضوع لا يصبح نتيجة ذلك ماهية صوفية أو ميتافيزيكية. إن عالم التصرف المتنوع إن وجد الأخلاقى هو أيضًا فى وضع مماثل تمامًا لوضع الموضوع الجمالى: فأين توجد الدولة؟ هل هي فى النفسية، أم فى المكان الفيزيائى الرياضى، أم على أوراق الوثائق الدستورية؟ وأين يوجد الحق والقانون؟ ونحن مع هذا نتعامل بمسؤولية مع الدولة ومع القانون، بل إن هذه القيم تعطى معنى للمادة التجريبية كما لنفسيتنا وتضبطهما وتمكننا من تخطى الذاتية البحتة فيهما.

وهذا الميل إلى إسباغ طبيعة تجريبية ونفسية خارجة عن الجمالى على الموضوع الفنى يفسر أيضًا المحاولة التى أشرنا إليها سابقًا القائمة على فهم الموضوع على أنه لحظة المادة (أى الكلمة): فالمضمون حين يرتبط بالكلمة، بوصفه أحد جوانبها، إلى جانب أجزائها الأخرى يبدو ملموسًا أكثر من الناحية العلمية "وشيئيًا" أكثر. لن نعود إلى مسألة المضمون بوصفه لحظة مكونة ضرورية، بل نقول فقط إن هناك على وجه العموم ميلاً إلى فهم اللحظة الثيماوية الغائبة فى بعض الفنون والحاضرة فى بعضها الآخر على أنها فقط لحظة التباين الشيئى والتحديد المعرفى، وهى لحظة لا تتصف بها الفنون كلها فعلاً، لكنها لا تستنفد الموضوع بأى حال. إلا أنه فى بعض الحالات (كما عند ف.م.جيرمونسكى، مع أن الفهم الأول الأضيق للثيماوية غير غريب عنه) تكاد الشعرية الحديثة تفهم بالثيمة الموضوع الجمالى كله

تقريبًا فى أصالته اللامادية، وبكل بنيته الحديثة المعمارية. لكن هذا الموضوع المُقحم على نحو غير انتقادى يحشر فى الوقت نفسه فى الكلمة المحددة ألسنيًا ويتوضع فيها إلى جوار أجزاء الكلمة الأخرى.

وهذا ما يشوه تشويهًا جذريًا نقاءه بطبيعة الحال. لكن ما السبيل إلى التوفيق والمواءمة فى كل واحد بين العالم الثيماوى الحدثى (المضمون المتخذ شكلاً) والكلمة المحددة ألسنيًا؟ الشعرية لا تعطى جوابًا عن هذا السؤال، بل إنها لا تطرحه بشكل مبدئى. هذا فى حين أن العالم الثيماوى فى مفهومه الواسع والكلمة الألسنية تقفان فى مستويين وبعدين مختلفين تمامًا. وينبغى القول أيضًا إن الثيماوية تنظر على نحو مفرط الموضوع الجمالى والمضمون: فاللحظة الأخلاقية والشعور المقابل لها لا يقدران كما يجب، كما لا يتم التمييز بشكل عام والتفريق بين اللحظة الأخلاقية الخالصة وثقلها المعرفى.

إن قيمة المادة فى الإبداع الفنى تتحدد على النحو التالى: المادة لا تدخل فى الموضوع الجمالى فى عيانيته المادية الخارجة عن الجمالى بوصفها مكونا قيمًا من الناحية الجمالية، إلا أنها ضرورية لإنشائه بوصفها لحظة تقنية.

لا يترتب على هذا إطلاقًا أن دراسة البنية المادية للعمل بوصفه بنية تقنية خالصة يجب أن تحتل مكانًا متواضعًا فى علم الجمال. إن أهمية الأبحاث المادية فى علم الجمال الخاص عظيمة جدًا، عظيمة عظم أهمية العمل المادى و إنشائه بالنسبة إلى الفنان و إلى التأمل

الجمالي. ويمكننا الانضمام بشكل كامل إلى القائلين بأن "التقنية فى الفن هى كل شيء" إنما بهذا المعنى وهو أن الموضوع الجمالى لا يتحقق إلا عن طريق إنشاء عمل مادى (فالرؤية الجمالية خارج الفن إنما هى هجينة لأنه لا يتم هنا أى قدر من تنظيم كامل المادة، فى تأمل الطبيعة على سبيل المثال)؛ الموضوع الجمالى لا يتحقق قبل هذا الإنشاء ولا بمعزل عنه، إنه يتحقق، أول ما يتحقق. مع العمل.

وينبغى ألا نعطى كلمة "تقنية" فى تطبيقها على الإبداع الفنى أى معنى ردىء أو كريه: فالتقنية هنا لا يمكن أن تنفصل عن الموضوع الجمالى وينبغى ألا تنفصل عنه: فيه تحيا وبه تتحرك فى كل لحظاتها، ولهذا فالتقنية فى الإبداع الفنى ليست آلية إطلاقًا، إنها لا يمكن أن تبدو آلية إلا فى بحث جمالى ردىء يضيع الموضوع الجمالى، ويجعل التقنية مكتفية بذاتها، ويفصلها ويعزلها عن الغاية والمعنى. وخلافًا لما تفعله أبحاث كهذه يجب تأكيد الطابع المساعد للتنظيم المادى للعمل، على طابعه التقنى الخالص لا للحط منه بل، على العكس، لفهمه وبعث الحياة فيه.

إن الحل الصحيح لمسألة أهمية المادة لن يجعل أعمال علم جمال المادة نافلةً، ولن يغض من شأنها بأى حال، بل سيوفر لها المبادئ والاتجاه المنهجى الصحيح. لكن بالمقابل يتعين على هذه الأعمال بطبيعة الحال التخلى عن دعواها بأنها تستنفد الإبداع الفنى.

وينبغى التنويه إلى أنه بالنسبة إلى بعض الفنون يجب على التحليل الجمالى الاكتفاء بدراسة التقنية وحدها تقريبًا، التقنية المدركة منهجيًا بطبيعة الحال بوصفها تقنية وحسب. وهذه هى حال علم جمال الموسيقى، فليس للتحليل الجمالى لمؤلفات موسيقية ما يقوله عن الموضوع الجمالى للموسيقى، الذى ينشأ على حدود التردد الصوتى (السمعى) اللهم إلا تحديدًا واسعًا جدًا وعامًا جدًا لأصالة هذا الموضوع. أما الأحكام التى تخرج عن نطاق تحليل التأليف المادى للعمل الموسيقى فتصبح ذاتية فى أغلب الأحيان: تصبح إما خلع شاعرية منفلتة على العمل، أو بناء ميتافيزيكيًا اعتباطيًا أو محاكمة سيكولوجية خالصة.

ومن الممكن هنا نشوء نوع خاص من التفسير الفلسفى الذاتى الواعى منهجيًا لهذا العمل. وقد يكون لهذا التفسير معناه وقيمته الثقافية الكبيرة، لكنه لن يكون تفسيرًا علميًا بالمعنى الدقيق للكلمة بطبيعة الحال.

إننا لا نستطيع إطلاقًا هنا رسم منهجية التحليل التأليفى المادى، حتى ولو كان ذلك فى خطوطها العريضة كما فعلنا بالنسبة إلى منهجية تحليل المضمون. إذ لن يكون هذا ممكنًا إلا بعد تعرف الموضوع الجمالى بالتفصيل والتعرف على معماره اللذين يتحدد بهما التأليف. أما هما فينبغى الاكتفاء بما قلناه.

- ٤ -

مسألة الشكل

الشكل الفنى هو شكل المضمون، لكنه شكل يتحقق بالكامل من المادة فكأنما هو متعلق بها تعلقًا تامًا. لهذا يجب أن يفهم الشكل ويدرس فى اتجاهين: ١) من داخل الموضوع الجمالى الخالص بوصفه شكلاً معماريًا موجهًا قيميًا إلى المضمون (الحدث المحتمل) ومرتبطًا به و٢) من داخل الكل المادى التأليفى للعمل وهذا يعنى دراسة تقنية الشكل.

فى الاتجاه الأول من الدراسة يجب ألا يفسر الشكل بأى حال من الأحوال على أنه شكل المادة فهذا يشوه فهمه تشويهًا جذريًا، بل فقط على أنه شكل يتحقق من المادة وبمساعدتها، وهو بهذا، وبغض النظر عن غايته الجمالية، مشروط بطبيعة المادة التى يتحقق بها.

وبحثنا هذا يعتبر مدخلاً قصيرًا إلى طرائقية التحليل الجمالى للشكل بوصفه شكلاً معماريًا. إن الشكل كثيرًا جدًا ما يفهم على أنه "تقنية" وحسب وهذا أمر تتصف به الشكلية والاتجاه النفسى فى علم الفن. أما نحن فنتناول الشكل فى المستوى الجمالى بالذات بوصفه شكلاً قيمًا فنيًا. والمسألة الأساسية هنا هى: كيف يصبح الشكل، وهو الذى يتحقق بالمادة، شكل مضمون متصلاً به قيميًا، أو بتعبير آخر كيف يحقق الشكل التأليفى، أى تنظيم المادة الشكل المعمارى أى توحيد القيم المعرفية والأخلاقية وتنظيمها؟

الشكل لا يفقد شيئيته ويخرج عن نطاق العمل بوصفه مادةً منظمة إلا حين يصبح تعبيرًا عن النشاط الإبداعى المحدد قيميًا لذات فاعلة جماليًا. هذه اللحظة من نشاط الشكل التى أشرنا إليها سابقًا (فى الفصل الأول) تقتضى منا الآن تحليلاً أوسع[1].

فى الشكل أجدُ ذاتى، أجدُ نشاطى المنتج المشكل قيميًا، أشعر شعورًا حيًا بحركتى المنشئة، المبدعة للشيء، وشعورى هذا لا يكون فقط لدى إبداعى الأولى ولا لدى قيامى أنا بالذات بالتنفيذ أو الأداء بل لدى تأملى الفنى أيضًا: يجب أن أشعر بذاتى أنى إلى حد ما مبدع الشكل حتى أحقق بشكل عام شكلاً قيمًا فنيًا بما هو كذلك.

وفى هذا الفرق الجوهرى بين الشكل الفنى والشكل المعرفى، فهذا ليس له مؤلف – مبدع: فأنا أجد الشكل المعرفى فى الشيء، ولا أشعر فيه بذاتى ولا بنشاطى الخلاق. وهذا هو ما يفرض الضرورة الإجبارية الأصيلة التى يتصف بها التفكير المعرفى: فهذا التفكير نشط إلا أنه لا يشعر بنشاطه، إذ إن الشعور لا يمكن أن يكون إلا فرديًا، مرتبطًا بالشخص، أو بشكل أدق الشعور بنشاطى لا يدخل فى المضمون الشيئى للتفكير ذاته، بل يبقى خارجه كشيء إضافى، زائد لا أكثر: فالعلم بوصفه وحدة شيئية موضوعية ليس له مؤلف – مبدع[2].

---

(١) إن فهم الشكل على أنه تعبير عن نشاط ليس غريبًا عن علم الفن، لكنه لا يستطيع أن يجد تأسيسًا راسخًا وثابتًا له إلا فى علم الجمال المنهجى.

(٢) المؤلف – العالم يَنْظِم بنشاط الشكل الخارجى للعرض فقط. أما استقلالية العمل العلمى واكتماله وفرديته التى تعبر عن النشاط الجمالى الذاتى للمبدع فلا تدخل ضمن معرفة العالم.

إن المؤلف – المبدع هو لحظة مكونة للشكل الفنى.

يجب على أن أشعر بالشكل على أنه علاقتى القيمية النشطة بالمضمون حتى أتمكن من الشعور به ومعاناته جماليًا: ففى الشكل وبالشكل أغنى وأروى وأصور، وبالشكل أعبر عن حبى وقبولى ورأيى.

المضمون يقابل الشكل بوصفه (أى المضمون) شيئًا سلبيًا ومحتاجًا إليه، بوصفه شيئًا قابلاً للانفعال، متقبلاً، محضونًا، محبوبًا..إلخ.

وما أن أكف عن أن أكون نشطًا فى الشكل حتى يتمرد المضمون المطمئن والمكتمل بالشكل ويمثل فى دلالته المعرفية الأخلاقية الخالصة، أى أن التأمل الفنى ينتهى وتحل محله معاناة أخلاقية خالصة أو تفكير معرفى أو رفضٌ أو قبول نظرى أو تشجيع أو استهجان عملى..إلخ. وعلى هذا يمكن لدى الإدراك غير الفنى للرواية مثلاً خفت الشكل وتنشيط المضمون فى اتجاهه المعرفى الإشكالى أو العملى الأخلاقى: يمكن، على سبيل المثال، معايشة الأبطال فى مغامراتهم ونجاحاتهم أو إخفاقهم فى الحياة؛ ويمكن النزول بالموسيقى إلى حد اعتبارها مجرد مرافق لحلم المستمع الخاص ولتوتره الأخلاقى الأولى الحر بعد أن ننقل مركز الثقل إلى هذا التوتر.

إننا لا ندرك الشكل الفنى بمجرد أن نرى أو نسمع شيئًا، بل يتوجب علينا أن نجعل المرئى والمسموع والمنطوق تعبيرًا عن علاقتنا القيمية النشطة، يجب أن ندخل مبدعين فى المرئى والمسموع والمنطوق وبهذا نتخطى الطابع المادى المحدد الخارج عن الإبداعى للشكل، أى نتخطى شيئيته فتكف بذلك عن أن تكون خارجنا بوصفها مادة مدركة ومضبوطة معرفيًا، وتصبح تعبيرًا عن نشاط قيمى ينفذ إلى المضمون ويحققه. وهكذا فأنا لدى قراءة عمل شعرى أو الاستماع إليه لا أترك هذا العمل خارجى بوصفه خطاب شخص آخر علىّ أن أستمع إليه مجرد استماع وأن أفهم معناه العملى أو المعرفى مجرد فهم. بل إنى أجعل منه إلى حد ما قولى الخاص عن الشخص الآخر، استوعب إيقاعه، نبرته، توتره اللفظى، حركاته الداخلية (الإنشائية الخلاقة) المتعلقة بالقص، نشاطه المصور، مجازاته واستعارته وغيرها بوصفها التعبير المطابق والمكافئ عن علاقتى القيمية الخاصة بالمضمون. أى أن أتوجه لدى إدراكى لا إلى الكلمات ولا إلى أجزاء الكلمات ولا الإيقاع، بل أتوجه مع الكلمات ومع أجزاء الكلمات ومع الإيقاع اتجاهًا نشطًا إلى المضمون، أحضنه، أشكله وأكمله (فالشكل بذاته مأخوذًا بشكل مجرد لا يكتفى بذاته بل يجعل المضمون المستكمل شكله مكتفيًا بذاته). إنى أصبح نشطًا فى الشكل، وبالشكل آخذ موقعًا قيميًا خارج المضمون بوصفه توجهًا معرفيًا أخلاقيًا، وهذا هو ما يجعل ممكنًا ولأول مرة إنجاز وبشكل عام تحقيق كل وظائف الشكل الجمالية بالنسبة إلى المضمون.

وهكذا فالشكل هو التعبير عن علاقة المؤلف المبدع والشخص المدرك (المشارك فى إبداع الشكل) القيمية النشطة بالمضمون. فكل لحظات العمل التى نستطيع أن نشعر فيها بذواتنا ونشاطنا القيمى المتصل بالمضمون والتى يتجاوزه هذا النشاط فى ماديتها يجب أن ترد إلى الشكل وتُربط به.

لكن على أى نحو يمكن للشكل بوصفه التعبير بالكلمة عن علاقة ذاتية نشطة بالمضمون أن يصبح شكلاً مبدعًا منجزًا للمضمون؟ ما الذى يجعل النشاط الكلمى (وعلى وجه العموم النشاط) الذى لا يخرج فعلاً خارج نطاق العمل المادى بل يوجده وينظمه فقط نشاط تشكيل للمضمون المعرفى الأخلاقى وتشكيله تشكيلاً ناجزًا تمامًا؟

نجد أنفسنا مضطرين هنا إلى التطرق بإيجاز إلى وظيفة الشكل الأولية بالنسبة إلى المضمون ألا وهى العزل.

العزل لا يتعلق بالمادة ولا بالعمل بوصفه شيئًا بل بمعناه، بمضمونه الذى يتحرر من بعض صلاته الضرورية بوحدة الطبيعة ووحدة الحدث الأخلاقى للوجود. هذا العزل لا يلغى قابلية المضمون المعزول للمعرفة والتقييم الأخلاقى: فالمعزول يدرك بذاكرة العقل وذاكرة الإرادة، لكنه يمكن أن يكون مفردًا ويصبح قابلاً مبدئيًا للإنجاز، ذلك أن التفريد يستحيل مع الارتباط الصارم بوحدة الطبيعة والانخراط فيها. والإنجاز يستحيل فى الحدث الفرد اللاعكوس للوجود: يجب عزل المضمون عن الحدث المقبل حتى يصبح الإنجاز (الحاضر المكتفى بذاته) ممكنًا.

مضمون العمل أشبه بقطعة من الحدث الواحد الفرد المفتوح للوجود، يعزلها الشكل ويعفيها من المسؤولية أمام الحدث المقبل، ولهذا فهى فى كلتيهما هادئة مكتفية بذاتها، تستوعب فى هدوئها وفى اكتفائها بذاتها الطبيعة المعزولة.

العزلة عن وحدة الطبيعة يلغى كل لحظات المضمون الشيئية. إلى شكل الشيئية صار ممكنًا أول ما صار على أساس مفهوم الطبيعة الواحدة للمعرفة الطبيعية: وخارج هذا المفهوم لا يمكن إدراك الموضوع (الشىء) إلا إحيائيًا أو أسطوريًا بوصفه قوة وشريكًا فى حدث الحياة. العزل هنا يتخلى مجددًا عن شيئيته: الشىء المعزول هو contradicto in adjecto.

إن ما يسمى الوهم (أو الاختلاف أو التخيل) فى الفن ليس سوى تعبير إيجابى عن العزل: الموضوع (الشىء) المعزول هو، بصفته هذه، مختلق أى ليس حقيقيًا فى وحدة الطبيعة ولم يوجد فى حدث الوجود. وفى اللحظة السلبية يتطابق الاختلاق والعزل؛ فى اللحظة الإيجابية للاختلاق يجرى التشديد على النشاط الذى يتصف به الشكل، على عائديته لمؤلف: فى الاختلاق أشعر شعورًا أقوى بذاتى بوصفى المختلف بنشاط للموضوع (الشىء)، أشعر بحريتى، المشروطة بوجودى خارجًا، فى تشكيل الحدث ولإنجازه دون عائق.

لا يمكن اختلاق إلا ما هو قيم ذاتيًا وذو دلالة فى الحدث، ما هو ذو أهمية إنسانية، لكـن لـيس مـا هـو شـىء: الـشىء المختلـق contradicto in adjecto.

وفى الموسيقى أيضًا لا يمكن أن يرجع العزل والاختلاق قيميًـا إلى المادة: فليس صوت السمعيات هو الـذى يعـزل ولـيس العـدد الرياضى للنسق التأليفى هو الذى يختلق. المعزول والمختلق اللاعكوس هو حدث النزوع، هو التوتر القيمى الذى يستنفد، بفضل هـذا، ذاتـه، دونما عائق ويصبح قابلاً للإنجاز المستقر الهادئ.

إن ما يسمى "الإزاحة" عند الشكليين ليس فـى أساسـه سـوى وظيفة العزل المعبر عنها تعبيرًا غير واضح تمامًا من الناحية المنهجية والمعزوة على نحو غير صحيح فى معظم الحالات إلى المادة: تـزاح الكلمة عن طريق تخريب نسغها المعنوى العـادى؛ وأحيانًـا تعـزى الإزاحة إلى الموضوع أيضًا، لكن هذه الإزاحة تفهم بشكل فـظ، مـن ناحية سيكولوجية أى إخراجًا للموضوع من إدراكه العـادى، والإدراك (العادى) هو عارض و ذاتى بقدر الإدراك غير العـادى أمـا بالفعـل فالعزل هو إخراج الموضوع، القيمة والحدث مـن النـسق المعرفـى والأخلاقى الحتمى.

العزل يجعل ممكنًا للمرة الأولى التحقيق الإيجابى للشكل الفنى، ذلك أن ما يصبح ممكنًا ليس العلاقة المعرفية والأخلاقية بالحدث، بـل تصبح ممكنًا صياغة المـضمون شـكلاً، ويتحـرر نـشاط الـشعور بالموضوع. الشعور بالمضمون وكل الطاقات الإبداعية لهذا الـشعور.

وعلى هذا فالعزل هو الشرط السلبى للطابع الشخصى، الذاتى (الذاتى ليس من وجهة نظر سيكولوجية) للشكل، وهو الذى يمكن المؤلف المبدع أن يصبح لحظة مكونة للشكل[1].

ومن ناحية أخرى يبرز العزل ويحدد معنى المادة وتنظيمها التأليفى: تصبح المادة شرطية: فالفنان حين يعالج المادة إنما يعالج فى الوقت نفسه قيم واقع معزول وبهذا يتجاوزها (المادة) على نحو محايث دون أن يخرج عن نطاقها. فالكلمة أو القول تكف عن انتظار أو تمنى أى شىء واقعى مهما كان خارج نطاقها: انتظار أو تمنى فعل أو تطابقٍ مع واقع أى تحقيق فعلى أو اختبار لتأكيدها (تجاوز الذاتية): الكلمة تنقل بقواها الذاتية الشكل المنجز إلى المضمون: وهكذا فالتوسل فى الشعر الغنائى (التوسل المنظم جماليًا) يبدأ بالاكتفاء بذاته ولا يحتاج إلى إرضاء أو استجابة (كأنما هو راضٍ بشكل تعبيره ذاته)، والصلاة تكف عن الشعور بحاجتها إلى إله قد يسمعها أولاً، والشكوى تكف عن الاحتياج إلى مساعدة، والندم إلى مغفرة..إلخ. فالشكل إذ يستخدم المادة وحدها يكمل أى حدث وأى توتر أخلاقى حتى امتلائها كاملاً. والمؤلف بوساطة المادة وحدها أخذ موقعًا إبداعيًا مثمرًا من المضمون أى من القيم المعرفية والأخلاقية؛ كأنما المؤلف يدخل فى الحدث المعزول ويصبح فيه مبدعًا دون أن يصبح مشاركًا. وهكذا يجعل العزلُ الكلمة أو القول أو المادة بوجه عام (صوت السمعيات..إلخ) إبداعيةً من الناحية الشكلية.

---

(١) العزل هو بطبيعة الحال النتاج الأول لهذا النشاط؛ العزل كأنما هو فعل دخول فى حيازة المؤلف.

كيف تدخل شخصية الفنان والمتأمل الإبداعية في المادة – الكلمة، وأى جوانبها تمتلك بالدرجة الأولى؟

نميز فى الكلمة "مادةً" اللحظات التالية[1]: ١) الجانب الصوتى للكلمة وبالذات اللحظة الموسيقية فيها؛ ٢) المعنى الشيئى للكلمة (بكل فروقه وتنوعاته)؛ ٣) لحظة الصلة الكلمية (كل العلاقات والعلاقات المتبادلة الكلمية الخالصة)؛ ٤) لحظة النبر فى الكلمة (اللحظة الإرادية الانفعالية على المستوى السيكولوجى)، التوجه القيمى للكلمة المعبر عن تنوع علاقات المتكلم؛ ٥) شعور النشاط الكلى، شعور النشوء النشط للصوت الدال (وينضوى تحت هذا البند كل اللحظات المحركة من نطق وحركات وإيماءات وجه..إلخ. وكل النزوع الداخلى لشخصيتى التى تأخذ بنشاط بواسطة الكلمة أو القول موقفًا قيميًا أو معنويًا ما). إننا نؤكد هُنا أن الأمر يتعلق هنا بشعور ولادة الكلمة الدالة: إنه ليس شعور الحركة العضوية المجردة المولدة واقع الكلمة الفيزيائى، إنما شعور ولادة المعنى والتقييم؛ أى شعور حركة الإنسان المتكامل وشغله موقعًا، وهذه الحركة ينخرط فيها الجسم والنشاط المعنوى، إذ فيها تنشأ روح الكلمة وجسدها فى وحدتهما المشخصة. وفى هذه اللحظة الأخيرة، الخامسة تنعكس اللحظات الأربع السابقة كلها، فهى جانب تلك اللحظات الموجه إلى شخصية المتكلم (الشعور بولادة الصوت، ولادة المعنى، ولادة العلاقة وولادة التقييم).

---

(١) إننا نقارب الكلمة الألسنية هنا من وجهة نظر تحقيقها التأليفى للشكل الفنى.

إن النشاط التشكيلى الذى يقوم به الفرد يستوعب كل جوانب الكلمة، وبواسطتها كلها يستطيع أن يحقق الشكل المنجز الموجه إلى المضمون؛ ومن ناحية أخرى فهى جميعًا تُستخدم للتعبير عن المضمون؛ ففى كل لحظة يشعر المبدع والمتأمل بنشاطهما – المصطفى، الخالق، المحدد، المنجز– ويشعران فى الوقت نفسه بشىء ما يتوجه إليه هذا النشاط ويمثل أمامه. لكن اللحظة المتحكمة الموجهة، لكن بؤرة الطاقات المشكلة، هى اللحظة الخامسة بالطبع، تليها فى الأهمية الرابعة؛ أى التقييم، فالثالثة؛ أى الصلة، فالثانية أى المعنى، وأخيرا الأولى أى؛ الصوت الذى كأنما يمتص كل اللحظات الأخرى ويصبح الحامل لوحدة الكلمة فى الشعر.

إن اللحظة الموجهة بالنسبة إلى القول (الخطاب) المعرفى هى المعنى المادى، الشيئى للكلمة فى سعيه إلى أن يجد مكانه الواجب، الضرورى فى الوحدة الشيئية الموضوعية للمعرفة. هذه الوحدة الشيئية تحكم وتحدد كل شىء فى القول المعرفى نابذة دونما شفقة كل ما ليس له علاقة بهذه الوحدة، ويبقى خارج هذه الوحدة بشكل خاص الشعورُ بشغل موقف نشط بواسطة هذا القول: فهذا الشعور لا يعود إلى الوحدة الشيئية ولا ينفذ إليها بوصفه إرادة ذاتية خلاقة وشعورًا، وهو أقل من أى شىء آخر قدرة على إنشاء وحدة القول المعرفى.

إن الشعور بالنشاط الكلمى فى تصرف الكلمة (الحكم، الموافقة، القبول، التوسل، الغفران) ليس اللحظة الموجهة، فتصرف الكلمة يرتبط بوحدة الحدث الأخلاقى ويتعين فيها بوصفه لحظة واجبة ولازمة.

فى الشعر وحده يصبح الشعور بنشاط توليد الدال مركزًا مشكلاً، حاملاً لوحدة الشكل.

ومن بؤرة نشاط التوليد المشعور به هذه يبرز أول ما يبرز الإيقاع (بمعناه الأوسع – الشعرى والنثرى) وبشكل عام أى نسق قول ليس ذا طابع مادى شيئى، نسق يعيد القائل إلى ذاته، إلى وحدته الفاعلة المنشئة (المولدة).

إن وحدة النسق القائم على عودة المتشابه، حتى ولو عادت لحظات معنوية متشابهة، هى وحدة النشاط العائد إلى ذاته، المكتشف ذاته من جديد. إن مركز الثقل ليس فى المعنى العائد، بل فى عودة نشاط الحركة، الداخلية والخارجية، حركة النفس والجسد المولدة لهذا المعنى.

إن وحدة كل اللحظات التأليفية المحققة للشكل، وفى الدرجة الأولى وحدة الكل الكلمى للعمل، بوصفها وحدة شكلية، لا تقوم فيما يقال أو فيما يقال عنه، بل فى كيفية هذا القول، فى الشعور بنشاط القول المعقول، هذا النشاط الذى يجب أن يشعر بذاته طوال الوقت بوصفه نشاطًا واحدًا بغض النظر عن الوحدة الشيئية والمعنوية لمضمونه؛ ما يتكرر، يعود، يقيم صلاتٍ ليس اللحظات المعنوية مباشرة – فى موضوعيتها أى فى قطعيتها الكاملة عن الشخصية المتكلمة للذات، بل لحظات النشاط المتصلة بها، لحظات الإحساس الذاتى الحى بالفعالية؛ هذا النشاط لا يفقد ذاته فى الموضوع، بل يشعر

المرة تلو المرة بوحدته الذاتية الخاصة فى ذاته، فى موقعه النفسى والجسدى المتوتر: وحدةٍ ليست هى وحدة الموضوع (الشىء) والحدث، بل وحدة احتضان، امتلاك الموضوع والحدث. وهكذا، فبداية العمل ونهايته من وجهة نظر الشكل، هما بداية النشاط ونهايته: فأنا الذى أبدأ و أنا الذى أنهى.

الوحدة الموضوعية للمعرفة، بوصفها (أى المعرفة) شيئًا ذا دلالة إيجابية، لا تعرف نهاية: فالذى يبدأ وينهى هو العالم وليس العلم. نهاية البحث العلمى وبدايته وعدد وفير من لحظات التأليفية تعكس نشاط صاحبها أى أنها لحظات جمالية لا تتغلغل إلى داخل عالم المعرفة المفتوح الذى لا بداية له ولا نهاية.

إن كل تقسيمات الكل الكلمى التأليفية - الفصول، المقاطع النثرية أو الشعرية، الأبيات، الكلمات - تعبر عن الشكل كتقسيمات. أما مراحل النشاط الكلمى المنشئ (أو المولد) فهى مراحل توتر واحد، وهى لحظات تبلغ درجة معينة من الاكتمال، لكن ليس اكتمال المضمون بالذات حيث تتحدد هذه اللحظات من داخله، بل لحظات نشاط امتلاك المضمون من الخارج المحددة بنشاط المؤلف الموجه إلى المضمون، مع أنها تتغلغل بشكل جوهرى فى المضمون وتعطيه شكلاً جماليًا مناسبًا ولا تقسره.

وحدة الشكل الجمالى هى، إذن، وحدة موقف النفس الفاعلة والجسم، وحدة الإنسان المتكامل الفاعل المعتمد على ذاته. وما إن

تنتقل الوحدة إلى مضمون النشاط – إلى الوحدة الشيئية للمعرفة وإلى الوحدة المعنوية للحدث – حتى يفنى الشكل بوصفه شكلاً جماليًا، هكذا يفقد الإيقاع والنبرة المنجزة واللحظات الشكلية الأخرى قوتها المشكلة.

إلا أن نشاط توليد الصوت – الكلمة ذى الدلالة لاشاعر بذاته والممتلك فى هذا الشعور وحدته لا يكتفى بذاته، لا يقنع بذاته، بل ينطلق خارج العضوية والنفسية الفاعلة، يتوجه خارج ذاته، إذ إن هذا النشاط محبّ، مبجل، مذلّ، متفانٍ، راثٍ..إلخ. أى أنه علاقة محددة قيميًا (أى له، على المستوى السيكولوجى، بُعد انفعالى إرادى محدد). ذلك أن ما ينشأ ويتولد ليس مجرد صوت. بل صوت ذو دلالة. إن نشاط نشوء الكلمة ينفذ ويعى ذاته قيميًا فى الجانب النبرى من الكلمة، ويجوز على التقييم فى شعور النبرة الفاعلة[1]. إننا نعنى بالجانب النبرى من الكلمة قدرة هذه الكلمة على التعبير عن كل تنوع علاقات الشخص المتكلم القيمية بمضمون القول (وعلى المستوى السيكولوجى هو تنوع كل ردود فعل المتكلم الانفعالية والإرادية)، وهذا الجانب يبقى فى كل الأحوال ذا قيمة جمالية سواءً عُبر عنه فى التعبير الفعلى لدى الأداء أو ظل يشعر به كاحتمال. إن نشاط المؤلف يصبح نشاط التقييم المعبر عنه الذى يلون كل جوانب الكلمة: الكلمة تلوم وتشتم، تلاطف، وتُذل، وتجمل، وتكون لامبالية..إلخ[2].

---

(١) إن نظام امتلاك المؤلف والمتأمل للحظات الكلمة الذى نشير إليه لاحقًا ليس أبدًا نظام الإدراك والإبداع الفعلى.

(٢) نقصد نبرة المؤلف القيمية الجمالية الخالصة تمييزًا لها عن النبرة الأخلاقية المسماة "واقعية" مُغرضة أخلاقيًا، وليس معاناة جمالية.

ثم إن النشاط المولّد يمتلك روابط كلمية ذات دلالة (التشبيه، الاستعارة، المجاز؛ الاستخدام التأليفي للروابط النحوية والتكرارات. والتوازيات وصيغة الاستفهام..إلخ): إن شعور الربط فيها أيضًا منظم، لكنه شعور قد تحدد قيميًا. وهكذا فالتشبيه أو الاستعارة يستندان إلى وحدة نشاط التقييم، أى أن الصلة تتضمن الجوانب النبرية للكلمات، وهى جوانب ليست لا مبالية بالمعنى الشيئى المادى للكلمة بطبيعة الحال (على المستوى السيكولوجى تقوم الاستعارة والتشبيه وغيرهما من الروابط الكلمية المكتسبة الصبغة الشعرية على أساس الترابط الإرادى الانفعالى والقرابة بين الكلمات)؛الوحدة لا تنشأ عن الفكرة المنطقية بل عن شعور النشاط المُقيم؛ إنها ليست روابط شيئية لازمة تترك الذات الشاعرة والمريدة خارج ذاتها ولا تحتاج إليها، بل روابط تحتاج إلى الوحدة الذاتية للإنسان الشاعر والمريد. إلا أن الاستعارة والتشبيه يفترضان أيضًا وحدة شيئية محتملة وصلةً ووحدة الحدث الأخلاقى التى يشعران على خلفيتها بنشاطهما الخلاق: الاستعارة والتشبيه يغمران التوجه المعرفى الأخلاقى المعاند، والتقييم المعبر عنه فيهما يصبح مشكلاً للموضوع فعلاً وخالعًا عنه شيئيته. إن الاستعارة إذا ما تحولت وابتعدت عن شعور النشاط الرابط والمشكل للمؤلف تموت، أى تكف عن أن تكون استعارة، شعرية أو تصبح أسطورة (بوصفها استعارة لغوية يمكنها أن تخدم بشكل رائع أغراض القول المعرفى).

كل الروابط الكلمية النحوية يجب، كيما تصبح تأليفية وتحقق الشكل فى الموضوع الفنى، أن تكون مشبعة بوحدة شعور النشاط الرابط الموجه إلى وحدة الروابط الشيئية والمعنوية ذات الطابع المعرفى أو الأخلاقى (هذه الوحدة التى تحققها هذه الروابط إياها)، يجب أن تكون مشبعة بوحدة شعور التوتر والإحاطة والغمر من الخارج للمضمون المعرفى الأخلاقى.

والمعنى المادى، الشيئى للكلمة يكتنف بشعور نشاط اصطفاء المعنى، بالشعور الأصيل لمبادرة المبدع المعنوية (هذه المبادرة لا وجود لها فى المعرفة حيث لا يمكن للمؤلف أن يكون مبادرًا، حيث شعور نشاط الاصطفاء يدفع به خارج نطاق عالم المعرفة). لكن شعور الاصطفاء هذا يرتبط بالشيء المصطفى ويغمر شرعيته المعرفية والأخلاقية الخاصة.

وأخيرًا يستحوذ شعور النشاط الجانب الصوتى من الكلمة. إن للجانب السمعى المجرد من الكلمة أهمية غير كبيرة نسبيًا فى الشعر. فالحركة المولدة للصوت السمعى، وهى إن كانت أنشط ما تكون فى أعضاء النطق إلا أنها تشتمل مع هذا الأعضاء كلها. أو الحركة المتحققة لدى القراءة الصامتة أو المعاناة المشتركة لدى الاستماع أو المعاناة فقط كإمكانية، أهم كثيرًا من المسموع ذاته الذى ينحط تقريبًا إلى مستوى مساعد يكمن فى إثارة حركات مولدة مناسبة أو إلى دور مساعدٍ خارجى أكثر هو أن يكون إشارة إلى معنى أو دلالة، أو أن يستخدم كقاعدة للنبر الذى يحتاج إلى مد صوتى للكلمة، لكنه يظل لا

مباليًا بقوامها الصوتى، وكقاعدة للإيقاع الذى يحمل بالطبع طابعًا محركًا. وفى الرواية كما فى الوحدات الكلمية النثرية الكبيرة عامة تتخلى الوحدة الصوتية عن وظائفها المساعدة فى الإشارة إلى المعنى إثارة الحركة وفى كونها قاعدة للنبرة إلى الوحدة الخطية. وفى هذا الفرق الجوهرى بين الشعر والموسيقى. فى الموسيقى تنطوى الحركة المحدثة للصوت على أهمية ثانوية بالمقارنة مع الجانب السمعى للدوى (تردد الصوت)، اللهم إلا فى الموسيقى الصوتية (الغنائية) التى لا تزال قريبة من الشعر فى هذا المجال، على الرغم من كون اللحظة السمعية فيها ذات أهمية أكبر كثيرًا مما فى الشعر، لكن الحركة المولدة هنا ما زالت عضوية، ونستطيع القول إن الجسم الداخلى المبدع بنشاط للمبدع – المؤدى – السامع يزج به بوصفه لحظات من لحظات الشكل الفنى.

وفى الموسيقى الصامتة (الآلية) تكاد الحركة المولدة للصوت تكف تمامًا عن كونها عضوية: حركة القوس، أو ضربة اليد على الملامس، التوتر اللازم لآلات النفخ وغير ذلك. هذا كله يبقى خارج الشكل إلى حد كبير. فقط التوتر المقابل لهذه الحركة، وكأنما هو قوة الطاقة المبذولة، والمتجرد من الشعور العضوى الداخلى لليد التى توقع أو تتحرك يندغم فى الصوت نفسه، وفى هذا الصوت يلتقطه السمع المدرك متطهرًا ليصبح تعبيرًا عن نشاط الإنسان الداخلى وتوتره، وكأنما خارج العضوية والآلة – الشيء المولد للصوت ذى الدلالة القيمية وبمعزل عنهما فى الموسيقى كل اللحظات التأليفية المهمة يمتصها الجانب السمعى من الصوت ويتشربها. وإذا كان المؤلف

المحقق للشكل فى الشعر هو الإنسان المتكلم فهو فى الموسيقى الإنسان المصدر للتردد الصوتى مباشرة وليس العازف (على البيـانو، علـى الكمان، وغيرهما) بمعنى المُصدر للصوت بواسطة آلـة الحركـة؛ إن النشاط الخلاق للشكل الموسيقى هو نشاط التردد الصوتى الدال نفـسه، هو نشاط حركة الصوت القيمية نفسها.

يجب الاعتراف بـأن عبـارة "توزيـع الآلـة علـى اللحـن" (instrumentation) للدلالة على تنسيق الجانب الكيفى مـن المـادة الصوتية فى الشعر غير ناجحة على الإطلاق؛ فالذى ينـسق ويرتـب بالضبط ليس الجانب السمعى من الكلمـات لكـن الجانـب النطقـى، المحرك، مع الاعتراف أن هذا الترتيب أو النظام النطقى ينعكس فـى القوام الصوتى كما فى الكتابى.

إن أهمية العضوية الداخلية المبدعة ليست واحدة فى كل أنـواع الشعر: إنها، فى حدها الأعلى، فى الشعر الغنائى حيث الجسم المولـد للصوت من الداخل والشاعر بوحدة توتره المنتج يندغم فى الشكل، أما فى الرواية فمشاركة العضوية الداخلية فى الشكل تكون فـى حـدوذها الدنيا.

وبطبيعة الحال فإن النشاط المولد للكلمة يبقى فى الرواية أيـضًا البداية الحاكمة للشكل (هذا إذا كانت الرواية فنية فعـلاً)، لكـن هـذا النشاط يكاد يفتقد تمامًا اللحظات الجسمية العضوية: إنه نـشاط توليـدٍ روحى خالص واصطفاء (تخير) للمعانى، والروابط والعلاقات القيمية؛

إنه التوتر الداخلى للتأمل الروحى المنجز للوحدات الكلمية الكبيرة والفصول والأجزاء، وأخيرًا للرواية كلها وللإحاطة بها. ويبرز على وجه الخصوص شعور النشاط المتذكر قيميًا، نشاط الذاكرة الانفعالية. هنا تدخل فى الشكل لحظته المكونة، الإنسان المبدع النشط داخليًّا: الذى يرى ويسمع ويقيم ويربط ويصطفى - مع أنه لا يحدث هنا أى توتر فيزيولوجى فعلى لحواس الجسم الخارجية وأعضائه- والوحيد (أى هذا الإنسان) فى شعوره بالنشاط على امتداد الرواية التى يبدؤها هو وينهيها بوصفها كلية توترٍ داخلى منتج ومعقول (مدرك)[1].

إن وحدة الشكل هى وحدة الموقع القيمى النشط للمؤلف المبدع، موقعٍ يتحقق بواسطة الكلمة (شغل الكلمة للموقع) لكنه يعود إلى المضمون. هذا الموقع الذى تشغله الكلمة، والكلمة وحدها، يصبح منتجًا ومنجزًا إنجازا إبداعيًا كاملاً للمضمون بفضل عزله - عزل لا واقعيته (أو بشكل أدق وفلسفى صارم - عزل واقعية خاصة ذات نسق جمالى خالص). والعزل هو الخطوة للوعى المشكل، هو هبة الشكل الأولى للمضمون التى تجعل كل هبات الشكل الإيجابية الخالصة المثرية التالية ممكنة للمرة الأولى.

---

(١) يجب التفريق بشكل صارم بين نشاط المؤلف المبدع المنشئ للشكل والحركة المحاكية السلبية، الفعلية أو المحتملة، التى تكون ضرورية أحيانًا للمعاناة المشتركة الأخلاقية أو الإحساس الأخلاقي، كما يجب التمييز بالقدر نفسه من الصرامة بين النبرة الأخلاقية والنبرة الجمالية المنجزة.

إن لحظات الكلمة المحققة تأليفيًا للشكل تصبح كلها تعبيرًا عن علاقة المؤلف الإبداعية بالمضمون: فالإيقاع المرتبط بالمادة يخرج خارجها ويبدأ يتغلغل فى المضمون بوصفه علاقة إبداعية وينقله إلى مستوى قيمى جديد هو حدث الوجود الجمالى؛ وشكل الرواية المنسق للمادة الكلمية ينشئ، بعد أن يصبح تعبيرًا عن علاقة المؤلف، الشكل المعمارى المنسق والمنجز للحدث بمعزل عن حدث الوجود الواحد، المفتوح دائمًا.

وفى هذا الأصالة العميقة للشكل الجمالى: إنه نشاطى المتحرك عضويًا والمقيم والمدرك، لكنه فى الوقت نفسه شكل الحدث الذى يواجهنى وشريكه (شخصيته، شكل جسده ونفسه).

الإنسان، الذات الفردة، لا يشعر بنفسه مبدعًا إلا فى الفن. إن الشخصية الذاتية الإيجابية المبدعة هى لحظة مكونة للشكل، هنا تجد الذاتية تحققها الموضوعى الأصيل وتصبح ذاتية مبدعة ذات قيمة ثقافية. وهنا أيضًا تتحقق الوحدة الأصيلة للإنسان العضوى الجسدى والداخلى، النفسى والروحى، لكنها وحدة معاشة من الداخل. المؤلف بوصفه لحظة مكونة للشكل، هو نشاط منظم منبعث من الداخل لإنسان متكامل يحقق مهمته بالكامل ولا يفترض شيئًا خارجه لينجزه وهو ضرورى هنا كله؛ من أخمص قدميه حتى رأسه، ضرورى متنفسًا (الإيقاع) ومتحركًا ورائيًا وسامعًا وذاكرًا ومحبًا وفاهمًا[1].

---

(١) إن فهمًا ودراسة منهجيين دقيقين للمؤلف بوصفه لحظة الموضوع الجمالى هما وحدهما الكفيلان بإيجاد أساس لطرائق دراسته السيرية والنفسية والتاريخية.

هذا النشاط المُنظَم من الداخل لشخصية المبدع اختلف جوهريًـا عن الشخصية السلبية المنظمة من الخارج للبطل، الإنـسان موضـوع الرؤية الفنية، المحدد جسدًا ونفـسًا؛ وصـفته المحـددة هـذه مرئيـة ومسموعة ومتخذة شكلاً، إنها صورة الإنسان، إنها شخصيته مجـسدة ومتخذة مظهرًا خارجيًا، فى حينٍ أن شخصية المبـدع لا مرئيـة ولا مسموعة بل تعاش ويشعر بها وتُنظم من الداخل كنشاطٍ راءٍ، سـامع، متحرك، ذاكرٍ، كنشاط مجسِّد لا مجسَّد ومن ثم منعكس فى موضـوع منجز شكلاً.

الموضوع الجمالى هو مُبدع يتضمن مبدعه: فيه يجـد المُبـدع ذاته ويشعر شعورًا متوترًا بنشاطه الإبداعى أو بعبارة أخـرى: هـو المبدع كما يبدو فى عينى المبدع ذاته الـذى أبدعـه بحريـة وحـب (صحيح أنه ليس إبداعًا من لا شيء، فهو يفتـرض واقـع المعرفـة والتصرف، إنما يقوم فقط بتحويله وصياغة شكله).

إن مهمة علم الجمال الأساسية هى دراسة الموضوع الجمـالى فى أصالته دون أن نستبدل به مرحلة متوسطة مـن مراحـل طريـق تحققه. وعلينا فى المقام الأول أن نفهم الموضوع الجمالى فهمًا تركيبيًا (synthetique)، نفهمه فى كليته، نفهـم الـشكل والمـضمون فـى علاقتهما المتبادلة الجوهرية والضرورية: نفهم الشكل شكلاً لمـضمون والمضمون مضمونًا لشكل، نفهم أصـالة العلاقـة المتبادلـة بينهمـا وقانونها. وعلى أساس هذا الفهم وحده يمكن أن نحدد معـالم التوجـه الصحيح نحو تحليل جمالى مشخص للأعمال المتفرقة.

يجب أن يكون واضحًا من كل ما قلناه أن الموضوع الجمـالى ليس شيئًا، إذ إن شكله (أو بتعبير أدق شكل المضمون إذ إن الموضوع الجمالى هو مضمون متخذ شكلاً) الذى أشعر فيه بنفسى ذاتًا نـشطة، والذى أدخل فيه بوصفى لحظة مكونة ضرورية من لحظاته، لا يمكـن أن يكون بطبيعة الحال شكل شىء.

إن الشكل الخلاق فنيًا يصوغ الإنسان فى المقام الأول والعـالم بوصفه عالم الإنسان فقط إما بإحيائه وأنسنته مباشرة، أو بربطه بعلاقة قيمية مباشرة مع الإنسان بحيث يفقد هذا العالم بجانب الإنسان استقلاله القيمى، ويصبح مجرد لحظة فى قيمة الحياة الإنسانية. وتبعًا لهذا تحمل علاقة الشكل بالمضمون فى وحدة الموضوع الجمالى طابعًا شخـصيًا أصيلاً، بينما يكون الموضوع الجمالى نوعًـا مـن الحـدث الأصـيل المتحقق عن الفعل والتفاعل بين المبدع والمضمون.

إن الطابع الحدثى للموضوع الجمالى فى الإبداع الفنى الكلمـى واضح بشكل خاص، فالعلاقة المتبادلة بين الشكل والمـضمون تكـاد تكون ذات طابع درامى هنا، وواضح على نحو خاص دخول المبـدع، الإنسان الجسدى والروحى النفسى، فى الموضوع. وواضحٌ ليس عـدم انفصال الشكل والمضمون فقط، بل عدم اندماجهما أيضًا، فى حـين أن الشكل فى فنون أخرى يتغلغل فى المضمون أكثر كأنمـا يتـشيأ فيـه وتزداد صعوبة فصله عنه والتعبير عنه فـى حالـة فـصله وتمييـزه المجردين.

ولهذا تفسيره فى طابع مادة الشعر أى الكلمـة التـى يـستطيع المؤلف وهو الإنسان المتكلم أن يأخذ بمـساعدتها، موقعـه الإبـداعى مباشرة، فى حين إن أجسامًا غريبة تدخل بوصفها وسائط تقنيـة فـى عملية الإبداع فى فنون أخرى، وعلى سبيل المثال الأدوات الموسيقية، الإزميل وغيرها. زد على ذلك أن المادة لا يمكنها أن تستوعب إنـسانًا نشطًا على هذا القدر من تعدد الجوانب. إن نشاط المؤلف المبدع وهـو يمر عبر هذه الأجسام – الوسائط الغريبة – يتخصص، يـزداد ضـيقًا ومحدودية، ولهذا يصبح أقل قابلية للانفصال عـن المـضمون الـذى شكله.

عام ١٩٢٤

المؤلف فى سطور:

ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين:

يُعدّ ميخائيل ميخائيلوفيتش باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) واحدًا من أبرز النقّاد الروس الذين تجاوزت أفكارهم النطاق الإقليمى، وراجت نظرياتهم حتى اقتحمت أغلب جامعات العالم الحديث، وأصبح اسم باختين مرتبطا بما عُرِف لاحقًا باسم "المدرسة الباختينية". له من الدراسات الكثير التى غطّت مناحى الأدب والثقافة والفولكلور ونظرية الأنواع الأدبية. من أهم كتاباته:

١- الماركسية وفلسفة اللغة.

٢- شعرية دوستويفسكى.

٣- الفرويدية.

٤- المنهج الشكلى فى دراسة الأدب.

٥- رابليه وعالمه.

ومن اللافت أن بعض كتابات باختين قد نُشِرت بتوقيع "فولوشينوف" و"ميدفيديف"، وهما اثنان من أشهر حوارِيّى باختين وأعضاء حلقته التى روَّجت لأفكاره. لقد وفّرت سيرة باختين، التى ساد فصولها الكثير من سنوات النفى والانتقال الاضطرارى من مكان إلى آخر فى أراضى الاتحاد السوفياتى الشاسعة، مثالا لافتا ومثيرًا لعناد الباحث والفيلسوف الذى لا تفتر عزيمته مهما واجه من صعوبات.

تعرّض باختين خلال حياته للاضطهاد والسجن والمنع من النشر، وذلك خلال حكم ستالين وما بعدها. وبعد أن حاز باختين شهرة عالمية واسعة، قبل وفاته بفترة قصيرة، أخبر عددًا من حوارييه وتلامذته الجدد بوجود عدد من مخطوطات كتاباته الأولى مخبَّأة في "سارانسك"، عاصمة قازاخستان. وعندما ذهب تلامذته للبحث عن هذه المخطوطات وجدوا أن المياه قد أتلفت الكثير من هذه الكتابات. وما استطاع هؤلاء التلامذة استنقاذه يضم كتابين: الأول بعنوان "**الفن والمسؤولية**" والثانى بعنوان "**نحو فلسفة للفعل**".

المترجم فى سطور:

يوسف الحلاق:

ولد فى عام ١٩٣٩ فى بيروت، وهى مدينة صغيرة من ريف دمشق، وفيها أتم دراساته الابتدائية قبل أن ينتقل إلى مدرسة مار يوحنا (الخنشارة – جبل لبنان) ثم إلى مدرسة الآباء العازاريين فى دمشق، حيث حصّل شهادته الثانوية وتمكن من الفرنسية مع إلمام باللاتينية واليونانية.

عام ١٩٥٨، أوفد فى أول بعثة علمية إلى موسكو حيث حصل على بكالوريوس فى اللغة الروسية وآدابها. برسالة عن رواية "أنا كرينينا" لتولستوى.

ما بين عامى ١٩٦٤ و١٩٨٠ درّس اللغة الروسية فى ثانويات دمشق، قبل أن يعين مديرًا لمعهد الدراسات الروسية فى جامعة دمشق حتى تقاعده. وطوال هذه المدة أُعتمد مترجما رسميا لدى وزارة الثقافة فى سورية للوفود السوفياتية ثم الروسية.

بموازاة عمله فى التدريس، قام بترجمات كثيرة عن الروسية (راجع الثبت أدناه) تابعها بعد تقاعده، ونال عليها جائزة المترجمين من موسكو. وافته المنية عام ٢٠٠٦ وهو منكب على ترجمة "شعرية دوستويفسكى".

من أعماله:

١- ألكسندر بلوك: "دراسات أدبية و فكرية"، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٧٧.

٢- ن. غ. تشرنيشفسكى: "علاقات الفن الجمالية بالواقع"، دمشق، وزارة الثقافة،١٩٨٣.

٣- ميخائيل باختين : "الكلمة فى الرواية"، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٨.

٤- ميخائيل باختين: "أشكال الزمان والمكان فى الرواية"، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

٥- ميخائيل بولغاكوف: "المعلم ومرغريتا"، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٦. (طبعة ثانية عن دار رادوغا - موسكو ١٩٩٠).

٦- تورغنيف، كوبرين، راسبوتين... وآخرون: "النخب" (قصص روسية مختارة)، الدكتور غلاس، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٨.

٧- فلاديمير نابوكوف : "ماشينكا"، دمشق، وزارة الثقافة .

٨- ليونيد أندرييف: "حياة إنسان"، المجلس الوطنى للثقافة، الكويت، ١٩٩٨.

٩- أ. لوناتشارسكى: "قصص عن لينين" (خمس مقالات عـن لينين)، دار الفن الحديث العالمى، ١٩٧٠.

١٠- رسول حمزاتوف: "بلدى"، بيروت، دار الفارابى، ١٩٧٩، (طبعة ثانية عن دار الملوحى - دمشق ١٩٩٩).

التصحيح اللغوى : سوزان عبد العال
الإشراف الفنى : حسن كامل



ليست "الكلمة" لفظة دالة تفتح المعجم فتجد دلالالتها وحسب، فهذه الدلالات تحيل إلى أبعد منها طولاً وعرضًا وعمقًا . إن الكلمة فى النص مركز استقطاب لعلائق عديدة نفسية واجتماعية تاريخية وأيديولوجية وغيرها ... ولقد ركز مؤلف كتابنا هذا بحثه على بعديها الاجتماعى والأدبى، ولم ينس الأبعاد الأخرى: متنقلاً من الكلمة إلى ما يتجاوزها أى العبارة، وحاول أن يلتقط هذا العالم فى الصورة - المجاز التى هى بدورها عالم كامل من الاشعاعات.

الكتاب مبدئيا، نقد أدبى . إلا أن مداه هو فلسفة اللسان الأدبى ، والحق أن دراسات المؤلف تشكل جنسًا أدبيًا فريدًا فى نوعه هو عالم ميخائيل باختين، فقراءة باختين تشعرك بأن فى النص ، كما فى الإنسان ، فائضًا، والقراءة الأصح هى التى تعيد اعتباره.

اللوحة لجورج توكر. التصميم عمرو الكفراوى